

Université Paris 8
École doctorale en Pratiques et Théories du Sens
Centre de Recherches en Linguistique, littératures et civilisations romanes
Groupe de recherche en Histoire et pratiques du spectacle vivant

Università degli Studi di Milano
Scuola dottorale in *Humanæ Litteræ*. Teorie e metodi delle discipline artistiche, filologiche,
filosofiche, geografiche, letterarie, linguistiche e storiche.
Dottorato in Storia e critica dei beni artistici e ambientali
Specializzazione in Musicologia

THÈSE EN COTUTELLE PRÉSENTÉE PAR

Cristina Barbato

**Rossini *serio* et la *regia critica* en Italie:
Ronconi, Pizzi et Pier'Alli**

SOUS LA DIRECTION DE :

Mme Françoise Decroisette (Professeur émérite, Université Paris 8)
M Paolo Bosisio (Professore emerito, Università degli Studi di Milano)

Soutenue le 7 mars 2013

MEMBRES DU JURY :

Mme Paola Cabot-Ranzini (Professeur, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)
M Alberto Bentoglio (Professore ordinario, Università degli Studi di Milano)
Mme Françoise Decroisette (Professeur émérite, Université Paris 8)
M Paolo Bosisio (Professore emerito, Università degli Studi di Milano)

Résumé de la thèse en français

Rossini *serio* et la *regia critica* en Italie : Ronconi, Pizzi, Pier'Alli

Cette thèse est une étude de la mise en scène contemporaine des *opere serie* de Rossini, longtemps oubliés et sous-estimés au profit du répertoire *buffo* du compositeur, qui, à partir des années quatre-vingt du vingtième siècle, ont été redécouverts et réévalués grâce un profond travail musicologique de nature philologique, fondement essentiel de leur retour sur les scènes. C'est notamment grâce à la volonté des dirigeants de la Fondazione Rossini et à la création du Rossini Opera Festival, dont l'objectif premier est la transposition scénique des œuvres redécouvertes dans leur version musicale originale, que les *opere serie* rossiniens ont été réévalués de façon positive par les critiques et par le public, et que le phénomène communément appelé la *Rossini-Renaissance* a vu le jour.

La thèse discute l'affirmation de *non-drammaticità* de cette partie du répertoire rossinien, et veut analyser sa faculté à être représenté. Pour cela on a privilégié l'étude du rapport que ce répertoire 'oublié' entretient avec une lecture scénique spécifique, celle proposée en Italie par la *regia critica* à partir de 1950. *Regia critica* est un terme problématique qui ne désigne pas à proprement parler un « courant » de mise en scène, mais une interprétation de 'l'esprit' qui a présidé à la genèse et à la création scénique de l'œuvre, à travers le regard d'artistes contemporains.

Parmi les personnalités les plus marquantes de la *regia critica*, nous avons focalisé notre recherche sur trois metteurs en scène italiens, Luca Ronconi, Pier Luigi Pizzi et Pier'Alli qui ont interrogé les différents fronts du répertoire du compositeur, et ont même proposé diverses mises en scène d'un même *opera seria*. À travers l'analyse de leurs esthétiques scéniques appliquées aux *opere serie* de Rossini, la thèse essaie de répondre aux nombreuses questions soulevées par la mise en scène de cette dramaturgie musicale particulière, et plus spécifiquement à la question de l'actualisation des œuvres lyriques du passé.

Résumé de la thèse en anglais

Rossini's *opere seria* by the italian *regia critica* : Ronconi, Pizzi, Pier'Alli

The purpose of the present study is to investigate the contemporary direction of Rossini's *opere serie*. Long forgotten and even underestimated in favour of the composer's comic production, this repertoire was rediscovered and revalued in the 1980s, thanks to many musicological and philological surveys, which represent an essential condition to its return to the stages. Due to the commitment of the Fondazione Rossini and to the creation of the Rossini Opera Festival - whose primary objective is the production of operas in their original musical version - Rossini's *opere serie* have been positively appraised by critics and the public, thus giving birth to the so-called *Rossini Renaissance*.

In the dissertation we accurately discuss the affirmation of Rossini's *opere seria* non-dramatic power and we analyse its faculty to be represented. In order to do so, we assess the relation between this particular repertoire and a specific way of interpreting operas and plays, the so-called *regia critica*, which made its debut in Italy in 1950. *Regia critica* is a problematic term because it doesn't designate a real directing "current", but an interpretation of the "spirit" that leads to the genesis and to the stagey creation, through the point of view of contemporary artists.

Among the outstanding personalities of this way of interpreting operas and plays, we focused our research on three Italian directors who worked on the three fronts of the composer's production, *serio*, *buffo* and *semi-serio*: Luca Ronconi, Pier Luigi Pizzi and Pier'Alli. Through the analysis of their theatrical aesthetic applied to Rossini's *opere serie*, we tried to answer the many questions raised by the production of this particular musical dramaturgy, and specifically to the problem of the actualization of ancient operas.

Résumé de la thèse en italien

Rossini serio e la regia critica in Italia : Ronconi, Pizzi, Pier'Alli

Il nostro lavoro di ricerca ha come oggetto lo studio della regia contemporanea delle opere serie di Rossini, un repertorio a lungo dimenticato e sottovalutato a beneficio del repertorio buffo del compositore stesso, e che, dagli anni Ottanta del ventesimo secolo, ha ritrovato il suo spazio sulle scene dei principali teatri e festival italiani e stranieri.

Se le opere serie di Rossini sono state rivalutate positivamente dalla critica e dal pubblico, lo si deve ad un'intensa operazione di ricostituzione filologica degli spartiti rossiniani, dovuta alla volontà dei dirigenti della Fondazione Rossini - l'ente che si occupa del patrimonio del compositore - e alla creazione del Rossini Opera Festival, che ha come obiettivo la trasposizione scenica delle opere rossiniane riscoperte nella loro versione musicale originale.

In alcuni casi, il recupero di opere dimenticate ha avuto un successo sporadico, la riscoperta rossiniana si è invece rapidamente imposta come un fenomeno solido e durevole, che ha ricevuto un tale consenso che i critici lo hanno denominato *Rossini-Renaissance*. Si può effettivamente considerare che quella del compositore di Pesaro sia una vera e propria resurrezione, nella misura in cui il lavoro svolto in questo ambito dai musicologi ha dato vita ad un interesse crescente verso questo vasto settore della produzione rossiniana, da parte del pubblico, della critica, e in particolare dei registi, che hanno svolto un ruolo molto importante in questo processo.

La nostra tesi discute, infatti, l'affermazione della mancanza di drammaticità e di spettacolarità di cui è stata accusata questa parte del repertorio rossiniano, e si propone di analizzare la sua capacità di essere messa in scena. Con questo obiettivo, abbiamo analizzato la relazione che questo specifico repertorio intrattiene, in generale, con regia contemporanea e, in particolare, con la lettura scenica proposta in Italia dalla linea interpretativa comunemente chiamata "regia critica". Nata negli anni Cinquanta, essa consiste, per citare la definizione data da Giorgio Strehler, in una "interpretazione dello spirito" che ha presieduto alla genesi drammatico-musicale e alla creazione scenica dell'opera, filtrato attraverso lo sguardo del regista contemporaneo. È importante notare che la "regia critica" non deve essere

considerata come una vera e propria corrente registica, ma piuttosto come modo complesso di affrontare l'opera, sia essa una commedia in prosa o un dramma in musica.

Tra i vari esponenti della "regia critica", abbiamo scelto di concentrare la nostra attenzione su tre registi italiani dai percorsi professionali e dagli stili molto diversi, Luca Ronconi, Pier Luigi Pizzi e Pier'Alli, che hanno lavorato sui tre fronti della produzione di Rossini, buffo, serio e semi-serio. Attivi tra gli anni Sessanta e oggi, questi tre artisti sono accomunati da un interesse costante per i nuovi linguaggi scenici e condividono il desiderio di fare del teatro lirico un terreno di ricerca fecondo e ingegnoso, proponendo delle regie sempre innovative e in linea con lo spartito e con il libretto.

Attraverso l'analisi delle loro estetiche teatrali applicate alle opere serie di Rossini, abbiamo cercato di rispondere alle tante domande sollevate dalla messa in scena di questa particolare drammaturgia musicale. Dapprima, ci siamo chiesti in che modo questi artisti sono riusciti a creare, attraverso i loro spettacoli, una familiarità tra il pubblico moderno e queste opere poco note. Le nostre ricerche ci hanno portati a supporre che i registi si siano interrogati sul divario che esiste tra il tempo della creazione delle opere e il tempo attuale della loro rappresentazione e della loro ricezione. Dato che lo scopo di mettere in scena un'opera del passato è di fare in modo che essa presenti dei contenuti sensibili per il pubblico odierno, ci siamo chiesti se le opere serie di Rossini possano ancora, oggi, avere un "senso", qual è questo "senso" che esse possono ancora suscitare e come lo si possa rendere percepibile per il pubblico contemporaneo. Ciò conduce ad un'altra questione relativa alla "fedeltà" e alla "libertà" del regista rispetto all'opera originale, poiché nel teatro lirico la musica e l'ordine delle scene non possono essere modificati, come avviene nel teatro drammatico. Ma la fedeltà e la libertà possono coesistere nello stesso spettacolo? E a che cosa si deve essere fedeli, dato che l'autenticità dell'originale non è sempre accertata? E la libertà dei registi, che essi considerano spesso legittima a causa delle versioni rivedute, tradotte o riscritte dell'opera originale, ha dei limiti? Se l'esattezza filologica e storiografica sono degli elementi fondamentali per i musicologi attuali e per gli storici del teatro, esse non sono sempre altrettanto importanti per i registi, che si configurano come dei "secondi creatori", trasferendo, a volte, nel teatro lirico delle innovazioni sceniche e delle estetiche inesistenti al momento della creazione dell'opera, e delle nuove drammaturgie - realistiche o d'invenzione - non standardizzate nell'ambito delle concezioni tradizionalmente legate al genere lirico. Queste problematiche ci hanno portati naturalmente ad interrogarci circa l'esistenza di un

approccio registico "filologico", paragonabile alla ricostruzione filologica delle partizioni, nella prospettiva in cui la regia cerca, se non di ritornare al testo di scena autografo (talvolta difficilmente reperibile e che solleva la questione delle tracce lasciate dalla prima rappresentazione), ma di ricostituire lo 'spirito' dell'opera come l'autore l'aveva pensata e composta. Uno dei presupposti della nostra ricerca è di dimostrare che questo è esattamente l'atteggiamento dei "registi critici".

Abbiamo quindi cercato di ripercorrere le tappe di questi ultimi, in particolare di Ronconi, Pizzi e Pier'Alli, di cui abbiamo inizialmente studiato il percorso formativo e la loro produzione artistica in diversi settori spettacolari. Abbiamo proseguito con lo studio delle opere drammatiche rossiniane e delle loro fonti, che ci hanno permesso di affrontare ermeneuticamente i libretti, considerati come un canovaccio su cui si sviluppano lo spartito musicale del compositore, e in seguito il "testo scenico" del regista. Dopo aver preso coscienza delle possibilità interpretative intrinseche alla musica, abbiamo studiato gli spettacoli, realizzati da tali artisti, nella loro diversità semantica: l'interpretazione dell'azione scenica, l'organizzazione visiva delle scenografie, lo stile dei costumi, la scenotecnica, la gestualità e la prossemica dei cantanti / attori, le luci. Ci siamo basati principalmente sulle dichiarazioni degli intenti dei registi, sugli studi critici che li riguardano e sui materiali visivi esistenti su questi spettacoli (foto di scena, bozzetti, video).

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENTS.....	11
INTRODUCTION.....	13
OBJET D'ÉTUDE	15
La production <i>seria</i> de Rossini entre anecdotes et préjugés	15
Un répertoire longtemps oublié et récemment redécouvert	22
PROBLÉMATIQUE DE LA THÈSE	34
Les <i>constellations</i> de Baricco : « <i>drammaticità</i> » et « <i>spettacolarità</i> »	34
Décalages	39
La théâtralité de l'opéra	44
MÉTHODE D'APPROCHE	51
Catégories et supports d'analyse.....	52
Plan de travail	56
PREMIÈRE PARTIE : La <i>regia critica</i> face au Rossini <i>serio</i>	61
LE « THÉÂTRE DE MISE EN SCÈNE »	63
La <i>regia critica</i> : origines et caractéristiques.....	63
La <i>regia critica</i> du théâtre lyrique	70
Dérivations et dérives du théâtre de mise en scène : le <i>Regietheater</i>	76
RONCONI, PIZZI E PIER' ALLI	82
La formation	82
Les cadres de production et le théâtre parlé.....	84
Les répertoires.....	90
Les esthétiques.....	100
Le rapport avec Rossini	122
DEUXIEME PARTIE : La <i>regia critica</i> sur les scènes	151
Les opéras à sujet tragique	153
<i>SEMIRAMIDE</i> , ACTION TRAGIQUE OU DRAMATURGIE FÉMININE ?	155
Les modèles tragiques de <i>Semiramide</i>	157
<i>Semiramide</i> à l'affiche	172

<i>ERMIONE</i> , UNE ACTION TRAGIQUE EN QUÊTE DE METTEUR EN SCÈNE	189
De <i>Hermione</i> à <i>Ermione</i>	194
<i>Ermione</i> sur les scènes italiennes.....	195
<i>OTELLO</i> , UNE TRAGÉDIE PRESQUE ROMANTIQUE	203
Être ou ne pas être fidèle à la source Shakespearienne ?	204
<i>Otello</i> à l’affiche	209
De l’histoire et du poème épique à l’ <i>opera seria</i>	213
TANCREDI, UN OPÉRA AUX MULTIPLES FACETTES	215
La double filiation littéraire	216
Trois versions pour deux finales	220
<i>Tancredi</i> à l’affiche.....	225
<i>ARMIDA</i> , ROSSINI MERVEILLEUX MALGRÉ LUI.....	240
<i>Armida</i> de la tragédie lyrique à l’ <i>opera seria</i>	240
La réticence rossinienne pour les sujets « merveilleux »	243
<i>Armida</i> à l’affiche	246
<i>RICCIARDO E ZORAIDE</i> , L’EXOTISME IRONIQUE	252
Du poème satirique à l’ <i>opera seria</i>	252
<i>Ricciardo et Zoraide</i> sur les scènes, l’ <i>unicum</i> de Ronconi	254
<i>MAOMETTO SECONDO</i> , UN OPÉRA LONGUEMENT REMANIÉ	257
Une source tragique et un livret du même auteur	257
Deux versions différentes	265
<i>Maometto II</i> en scène	267
De <i>La Bible</i> à l’ <i>opera seria</i> , le Rossini sacré	275
<i>MOSÈ IN EGITTO</i> ENTRE SACRÉ ET PROFANE	277
Les sources : le mélange des genres	277
L’axe profane.....	280
La version de 1819.....	289
LE THÈME SACRÉ DE <i>MOSÈ IN EGITTO</i> À <i>MOÏSE ET PHARAON</i> ET <i>MOSÈ</i>	292
De l’ <i>opera seria</i> au <i>grand-opéra</i>	292
Exploitation différente de la source biblique	295
L’évolution du statut des personnages	300
De <i>Moïse et Pharaon</i> à <i>Mosè</i>	308
<i>Mosè</i> et <i>Moïse</i> sur les scènes	313
TROISIÈME PARTIE : Rossini <i>serio</i> en scène au delà de la <i>regia critica</i>	341
MISES EN SCÈNE PROCHES DE L’ESPRIT DE L’OPÉRA.....	343
Des mises en scène respectueuses du drame en musique	343
Des mises en abîme pour éclaircir le sens de l’opéra.....	359

MISES EN SCÈNE CONTRE L'ESPRIT DE L'OPÉRA	370
Des actualisations pour faire réfléchir	370
Des actualisations à des fins purement esthétiques	385
CONCLUSION	393
Le metteur en scène comme auteur de la « seconde création »	398
La <i>regia critica</i> comme démarche philologique	400
L'analyse des livrets et des sources comme approche herméneutique	404
Comment « faire sens » aujourd'hui ?	408
La liberté du metteur en scène	410
Rossini <i>serio</i> en scène, sous le regard de la sociologie	413
Un corpus <i>in fieri</i>	416
BIBLIOGRAPHIE	419
SOURCES PRIMAIRES	421
Vidéos analysées	421
Rossini par lui-même : lettres et mémoires	424
Sur les sources de Rossini et de ses librettistes	425
BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE	427
Études critiques sur Rossini et ses librettistes	427
Études sur l'opéra et la mise en scène	437
Autres œuvres consultées	446
Autres vidéos consultées	447
Sitographie	447
INDEX DES NOMS PROPRES	448
INDEX DES ILLUSTRATIONS	453
ANNEXES	453

AVERTISSEMENTS

Rédiger en français une thèse fondée presque pour sa totalité sur des sources italiennes a impliqué un minutieux travail de transcription, traduction et uniformisation typographique ; nous estimons donc utile de concentrer en quelques pages ces informations techniques dont le lecteur aura besoin pour mieux saisir nos propos.

- Les extraits, introduits en alinéa ou directement intégrés dans le corps du texte lorsqu'ils sont brefs, seront toujours traduits en français pour faciliter la lecture, tandis que le texte original est reporté en note de bas de page. Les traductions courtes, les titres et les débuts des airs, en revanche, seront traduits dans le texte entre parenthèses. Les traductions longues des textes poétiques, contrairement aux citations critiques ou aux extraits d'interviews, seront insérées dans les notes.
- Toutes les traductions de sources de première main, notamment de l'italien, sont de ma responsabilité. Dans le cas contraire, les références bibliographiques de la traduction ont été explicitement précisées.
- Tous les mots étrangers, qui sont pour la plupart des termes musicaux, quand non traduisibles en français, ont été écrits en italique, même quand leur usage est entré dans la langue française, comme dans le cas de *coloratura*, *belcanto*, *crescendo*...
- Les mots étrangers, notamment italiens, seront mis au pluriel selon l'usage de la langue d'origine, tandis que l'article et les adjectifs qui s'y réfèrent suivront, en cas d'usage différent, le genre français. Par exemple on dira 'cet *opera seria*', qui au pluriel deviendra 'ces *opere serie*'.
- Les titres, d'ouvrages ou d'opéras, seront toujours écrits en italique : *Tancredi* est le titre de l'œuvre, tandis que Tancredi est le nom du personnage éponyme. Les noms des personnages feront toujours référence au livret original, même quand il s'agit de personnages historiques ou bibliques qui ont des traductions françaises,

comme dans le cas de Mosè : nous l'appellerons Moïse seulement quand nous ferons référence à l'opéra rossinien écrit en français.

- Les références bibliographiques d'une œuvre sont reproduites *in extenso* lors de la première occurrence. Ensuite nous ne reportons que le nom de l'auteur, le début du titre et '*op.cit.*' suivi éventuellement du numéro de page. Lorsque l'ouvrage est cité plusieurs fois consécutivement, '*idem*' signale un même numéro de page, tandis que '*Ibidem*' indique un numéro différent.
- '*Ivi*' sera utilisé pour faire référence à notre travail de thèse et sera suivi du numéro de la page, de la note ou du titre d'un chapitre.
- L'utilisation des guillemets et des parenthèses suivra l'usage français :
 - « » pour les citations et les titres de revues et quotidiens ;
 - < > pour les ajouts dans des citations ;
 - “ ” pour souligner une valeur particulière que l'on veut attribuer à un mot ou une expression.
 - [...] pour les omissions et pour les traductions en note
- Nous utiliserons les chiffres romains pour indiquer les actes et les chiffres arabes pour indiquer les scènes : (II, 1) sera donc la première scène du deuxième acte.
- Sauf si indiqué différemment, nous utiliserons le mot italien *regia* comme synonyme de mise en scène et *regista* pour indiquer le metteur en scène.

INTRODUCTION

OBJET D'ÉTUDE

Notre travail de recherche se veut une étude de la mise en scène contemporaine des *opere serie* de Rossini, un répertoire qui a été longtemps oublié et même sous-estimé qui, à partir des années quatre-vingt du vingtième siècle, a été redécouvert et réévalué grâce à un profond travail musicologique qui en a déclenché le retour sur les scènes. Notre thèse porte donc sur la faculté de cette partie de la production rossinienne d'être représentée de nos jours, et notamment sur le rapport que ce répertoire spécifique entretient avec une lecture scénique particulière, celle que propose la ligne interprétative communément appelée *regia critica*, développée à partir des années cinquante, dont trois metteurs en scène italiens, Luca Ronconi, Pier Luigi Pizzi et Pier'Alli, sont considérés parmi les personnalités les plus marquantes.

La production *seria* de Rossini entre anecdotes et préjugés

Les nombreuses biographies de Rossini, publiées même de son vivant, nous présentent généralement un compositeur en équilibre entre l'histoire et le mythe, dont la vie et la carrière se nourrissent de nombreuses anecdotes. De fait, les descriptions de cet enfant prodige, capable de produire beaucoup dans des délais très brefs et dont la moitié de la vie est caractérisée par un proverbial silence artistique, sont souvent contradictoires et parfois paradoxales, au point qu'il est difficile de distinguer l'homme du personnage, marqué d'un côté par son humour et par une apparente sociabilité, et de l'autre par son hypersensibilité et par ses problèmes nerveux. Parallèlement à la personnalité de Rossini, sa production a aussi été souvent mal comprise et mal interprétée, les jugements émis sur lui et sur son œuvre étant divergents même au XIX^e siècle.

Cette méconnaissance de la vie et des œuvres du compositeur s'est manifestée principalement à partir de la biographie écrite en 1823 par Stendhal¹, à l'époque où la carrière de Rossini était à son apogée, qui, grâce à la notoriété de l'écrivain, a aussitôt eu du crédit auprès de l'opinion publique et des critiques postérieurs. L'écrivain considérait le compositeur comme l'homme le plus connu au monde après la mort de Napoléon, grâce à ses triomphes dans les théâtres italiens et étrangers et il était très admiratif de ses œuvres de jeunesse, en particulier *Tancredi*, mais pas des œuvres plus 'allemandes'² comme *Zelmira* et *Semiramide* auxquelles il reprochait de sacrifier l'expression des sentiments à la virtuosité vocale et musicale. En outre, cette œuvre est pleine d'anecdotes, dont très peu correspondent à la réalité, qui ont été reproduites dans les biographies qui ont proliféré depuis la mort du compositeur. La monographie rossinienne la plus complète est celle rédigée par Giuseppe Radiciotti³ en 1927, appartenant aussi à ce genre anecdotique, cependant elle a le mérite d'avoir ordonné toutes les connaissances de l'époque sur Rossini : biographie, iconographie et analyse des partitions. Pour son caractère exhaustif, cet ouvrage est toujours considéré comme un repère fondamental, mais ses jugements critiques ne sont pas estimés, aujourd'hui, dignes de foi.

Pourtant, ces ouvrages sont demeurés célèbres et ont alimenté des idées fausses ou imprécises sur Rossini et sur sa musique. De fait, pendant environ un siècle, les essais ont mis en avant le registre comique des opéras rossiniens et le rythme pressant de sa musique en lui faisant gagner la réputation de farceur par antonomase. Ils ont ainsi délaissé le fait que l'activité de Rossini a embrassé plusieurs genres musicaux, qui vont des symphonies aux farces, aux drames *seri* et *semiseri*, et que c'est avec un *opera seria* - *Tancredi*, représenté en 1813 – qu'il a obtenu son premier succès

¹ STENDHAL (Marie-Henri BEYLE), *Vie de Rossini*, Paris, Auguste Boulland et Cie., 1824 ; nouvelle édition Gallimard – Folio Classique, 1992.

² Rossini était appelé « il tedesco », le petit Allemand, à cause de son amour pour les compositeurs allemands comme Mozart et Haydn.

³ Giuseppe RADICIOTTI, *Gioachino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza sull'arte*, Tivoli, Arti grafiche Majella, 1927 - 29. 3 voll.

international ; en outre, sur la base de sa correspondance et du nombre de drames composés, on peut estimer que le registre *serio* était celui que le compositeur préférait.

La carrière artistique de Rossini (1792 – 1868) a eu une progression rapide comme l'un de ses *crescendo* musicaux : enfant prodige, il compose son premier opéra à l'âge de quatorze ans, et à dix-huit il débute au Teatro San Moisè de Venise avec *La cambiale di matrimonio*. Entre 1810 et 1829, il écrit quarante opéras, puis, il abandonne le théâtre pour se retirer à la campagne, où il n'écrit plus que des compositions musicales à l'usage de sa famille et de ses amis.

Sa carrière peut être structurée en trois grandes périodes : les années de jeunesse (jusqu'en 1815), les années napolitaines (1815-1823) et les années françaises (après 1823). Dans la première période, les œuvres comiques sont nombreuses : après *La cambiale*, il compose *L'equivoco stravagante*, *La scala di seta*, *La pietra di paragone*, *L'occasione fa il ladro*, toutes de 1812, et *Il signor Bruschino* (1813). Face à ce grand nombre d'opéras comiques, mise à part la représentation de *Demetrio e Polibio*, composé en 1809, il ne propose qu'un seul opéra dramatique, *Ciro in Babilonia*. Il ne s'agit pas, toutefois, d'un choix esthétique : pour un jeune compositeur, il était alors plus facile d'obtenir des engagements pour des *opere buffe* ou des farces ; en outre la mode de l'*opera seria* déclinait, ce qui poussait les théâtres d'opéra à programmer de préférence des œuvres comiques et à délaisser les œuvres dramatiques.

Au cours de cette première phase, Rossini n'accomplit aucune véritable innovation formelle mais, grâce à sa rigueur d'écriture et à la fraîcheur de sa veine créative, il s'impose aussitôt auprès du public et des critiques de l'époque. C'est la notoriété acquise grâce aux *opere buffe*, en particulier l'*Italiana in Algieri* de 1813, qui consacre Rossini, alors âgé d'à peine 21 ans, en lui permettant d'obtenir un engagement à Naples comme directeur artistique d'un des théâtres d'opéra majeurs de l'époque, le San Carlo, doté d'un public attentif et compétent, amateur du genre *serio*. Fort du succès obtenu en 1813 également avec *Tancredi*, son premier chef d'œuvre sérieux, Rossini fait du San Carlo le lieu d'expérimentation d'une nouvelle forme d'*opera seria*, tout en menant de front une carrière de compositeur bouffe à succès

dans d'autres théâtres italiens, en particulier à Rome et à Milan (*Il Turco in Italia*, *Il Barbiere di Siviglia* et *Cenerentola*).

En 1823, après la composition de *Semiramide*, Rossini s'installe à Paris où la situation artistique, guidée par la bourgeoisie et vouée au romantisme, demande au compositeur des changements radicaux. Après avoir remanié des œuvres précédentes (*Maometto II* et *Mosè in Egitto*) et composé une œuvre pour le couronnement de Charles X (*Il Viaggio a Reims*), Rossini dit adieu aux scènes avec *Guillaume Tell*, une œuvre à la structure imposante et ayant un approfondissement dramatique qui allait en direction du romantisme et qui représente le premier exemple du genre du « grand-opéra » à la française.

Mettre fin à sa carrière après la composition d'un opéra considéré comme l'un de ses chefs d'œuvre a alimenté le mythe de Rossini. Étant donné que le compositeur a toujours montré qu'il avait un bon sens des affaires, qu'il ne reculait devant aucun obstacle et qu'il était capable d'écrire plusieurs opéras par an pour honorer ses contrats, nous pourrions supposer que sa retraite artistique ait été motivée par un choix stratégique visant à augmenter sa notoriété, mais ce halo de mystère autour de sa personne a-t-il véritablement été bénéfique pour le compositeur ?

Dans la dernière partie du XVIII^e siècle, influencée par la révolution française, l'Europe s'apprêtait à une réorganisation intense du système du théâtre dramatique qui accompagnait la naissance de la culture bourgeoise et assurait le débat culturel en s'ouvrant à un public assez hétérogène. En Italie, cette période de désagrégation sociale et culturelle se reflétait dans la brève parenthèse du théâtre patriotique et *risorgimentale* et surtout dans l'ascension très rapide du drame en musique, qui réunit les différentes réalités citadines et les divers milieux sociaux, en s'imposant comme seul véritable genre populaire, une fonction unificatrice qu'il gardera même au cours du siècle suivant. De fait, au XIX^e siècle, favorisé par l'aspiration nationaliste et

l'expérience du drame historique⁴, l'opéra s'appropriait graduellement les pulsions irrationnelles du peuple, qui commençait à s'opposer au domaine de la raison, et se faisait porte-parole des idéaux patriotiques du *Risorgimento*.⁵ Grâce à l'expression directe des sentiments et à travers la musique, plus accessible et compréhensible pour le public que le théâtre parlé, le drame en musique obtenait un énorme succès auprès de toutes les couches de la société.

Bien que la philosophie des Lumières fût très enracinée dans la société de la péninsule, elle n'y était pas forcément identifiée avec la culture révolutionnaire, donc cette transition aux principes esthétiques qui seront propres du romantisme fut assez douce, en passant par une phase de cohabitation avec les principes rationalistes. C'est justement en cette période que se situent les productions de Rossini qui, en effet, ne prend jamais position ouvertement concernant la situation politique de son temps.

Le compositeur apporte des changements prudents qui toutefois se révèlent de fondamentale importance et pour l'*opera buffa* et pour l'*opera seria* - qui à l'époque étaient nettement distincts – en se plaçant souvent en équilibre entre les deux genres au niveau musical et dramaturgique : l'*opera buffa* rossinien propose comme thème fondamental l'inadéquation de l'homme face aux événements et aux obstacles que d'autres personnages élaborent contre lui, et brosse aussi un portrait de la nouvelle société et des représentants du vieux monde (Don Bartolo et Don Basilio du *Barbiere* et Don Magnifico de *La Cenerentola*) ; dans les *opere serie*, en revanche, il y a toujours une lueur d'espoir qui répond aux goûts du public de l'époque et en

⁴ Cf. Claudio MELDOLESI et Ferdinando TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari, Laterza, 1998.

⁵ Cf. Luca ZOPPELLI, « La nazione assente nel melodramma », dans B. ALFONZETTI, F. CANTÙ, Marina FORMICA, Silvia TATTI (dir.), *L'Italia verso l'Unità. Letterati, eroi, patrioti*, Rome, Edizioni di Stroia e letteratura, 2011, p. 464-477, et Antonio ROSTAGNO, *Melodramma e mentalità della "giovane generazione*, in *ibid.*, 479-494.

particulier de l'aristocratie, qui se voit représentée sur scène de façon héroïque⁶ ; de fait, d'après Alessandro Baricco :

Pour une civilisation qui pressentait que la représentation était la seule condition objective pour se réhabiliter, le théâtre, lieu de la représentation, ne pouvait qu'être le décor d'un salut annoncé. Il était le salut. Pour un monde qui ne prétendait pas obtenir de réponses, mais cherchait une façon de formuler des questions de telle sorte que, rien qu'en les prononçant, elles se dissipent comme par magie, le théâtre était cette façon, il était cette magie qui ne prévoyait pas de défaite. [...] Certes, le drame en musique ne confiait pas à ce geste sa propre fonction salvatrice : tout au plus, avec lui, il en esquissait une allégorie naïve : c'est le trait enfantin de sa félicité⁷.

À Naples, le compositeur expérimente et met au point son style, caractérisé par des mélodies brillantes que les chanteurs interprétaient avec des effets saisissants et beaucoup d'expression, par l'accentuation des dynamiques musicales avec une utilisation innovante du *crescendo*, et par une transfiguration du modèle antérieur de l'*opera seria*, qu'il réalise en portant à sa perfection la dramatisation du récitatif, en reformulant les structures de l'air et en augmentant le rôle du chœur ; en outre il régleme le *belcanto*, jusqu'alors laissé à la libre interprétation des chanteurs et il impose aux voix une virtuosité inédite. Ces innovations, entrées dans l'historiographie comme 'réforme rossinienne' ou 'code Rossini'⁸ constituent un modèle pour ses successeurs surtout pour le rapport très fondamental entre musique et parole, voix et instruments.

⁶ L'aristocratie est aussi représentée sur scène dans les *opere buffe*, mais souvent dans une position caricaturale ou critique (comme le comte Almaviva, qui n'est toutefois pas vraiment dénoncé comme mauvais ...)

⁷ Alessandro BARICCO, *Il genio in fuga*, Turin, Einaudi, 1997, p 73-74: [Per una civiltà che intuiva nella rappresentazione l'unica condizione obiettiva di un qualche riscatto, il teatro, luogo della rappresentazione, non poteva essere che lo scenario di una salvezza annunciata. Esso era la salvezza. Per un mondo che non pretendeva risposte, ma cercava un modo di formulare le domande tale che pronunciarle significasse magicamente dissolverle, il teatro era quel modo, era la magia che non prevedeva sconfitta. [...] Certo, non a quel gesto l'opera in musica affidava la propria funzione salvifica: tutt'al più in esso, ne schizzava un'ingenua allegoria: è il tratto fanciullesco della sua felicità].

⁸ Un article de l'*Oxford dictionary of opera* est aussi intitulé « Code Rossini ». Cf. John WARRACK et Ewan WEST, *Oxford dictionary of opera*, Oxford, Oxford University press, 1992.

En ce qui concerne l'*opera seria*, Rossini lui applique des structures qu'il avait créées pour l'*opera buffa*, comme le finale grandiose de l'acte I, qui représente l'acmé formel de la partition et de l'intrigue en se développant à travers un ou deux coups de théâtre⁹, et la réduction des actes de trois à deux (dans 10 *opere serie* sur 18). La contamination des deux registres devient ainsi toujours plus évidente, entraînant, comme l'affirme Emiliani, des « effets incroyables de distanciation » :

Rossini applique, consciemment, aux *opere buffe*, toujours plus transformées en comédies de mœurs, des procédures et des techniques d'*opere serie*, voire *serissime*, avec des effets incroyables de distanciation.¹⁰

Malgré ces transformations, les *opere serie* rossiniennes s'inscrivent pleinement dans le sillon de la tradition du XVIII^e siècle, dont l'apogée se situe entre 1720 et 1750. Représenté devant les plus grandes monarchies européennes, ce genre spectaculaire, dont l'origine est comme chacun sait aristocratique, avait toujours au XVIII^e siècle pour fonction majeure de servir de miroir apologétique pour les souverains des États où il représentait un divertissement éminemment politique ; sur la base des conventions du théâtre du haut-baroque, marqué par le modèle de Métastase, ces œuvres se caractérisent par un finale heureux et moralisant, par des récitatifs dédiés au développement de l'action et des airs qui exprimaient les sentiments et les états d'âme.

À la fin du siècle, ce modèle commence à devenir obsolète à cause, entre autre, des nouveaux goûts du public et des réformes de Gluck¹¹. On assiste ainsi aux modifications suivantes : l'action commence à intéresser les airs, les morceaux d'ensemble prolifèrent, les castrats disparaissent progressivement en favorisant la

⁹ Cf Daniela TORTORA, *Drammaturgia del Rossini serio : le opere della maturità da Tancredi a Semiramide*, Rome, Torre d'Orfeo, 1996.

¹⁰ Vittorio EMILIANI, *Il furore e il silenzio. Vite di Gioachino Rossini*, Bologne, il Mulino, 2007, p.89 : [Rossini applica, consapevolmente, alle opere buffe, sempre più trasformate in commedie di costume, procedimenti e tecniche da opere serie, anzi, serissime, con effetti incredibili di straniamento].

¹¹ Les réformes de Gluck ne pénétrèrent que faiblement les milieux artistiques et musicaux italiens et on peut supposer que Rossini n'en ait pas pris connaissance.

montée des contraltos en travesti et des ténors. Telle est en fait la situation que Rossini trouve à Naples, quand il commence à se dédier à l'*opera seria*, genre qu'il arrive à transformer grâce à des modifications ciblées et prudentes, et auquel il fait vivre sa dernière période de gloire.

Notre travail s'intéressera justement à ces œuvres de la période napolitaine qui rentrent dans le genre de l'*opera seria*¹² ; nous délaierons celles de la période française qui peuvent être considérées comme des « grands opéras » et les opéras *semi-serie*, car elles se rapprochent plus – du point de vue musical et de la mise en espace – à la production *buffa*, à laquelle il faudrait dédier un ouvrage spécifique.

Un répertoire longtemps oublié et récemment redécouvert

Les caractéristiques intrinsèques des opéras rossiniens ont comporté une erreur de classification, déjà perceptible du vivant de Rossini, consistant à considérer le compositeur soit comme un précurseur du drame en musique romantique soit comme un musicien encore lié aux formes du XVIII^e siècle. À ce problème s'ajoute que, au fil des années, le compositeur a été jugé à l'aune des divers courants en vogue, notamment du modèle wagnérien, puis du modèle vériste, une méthode d'approche anachronique qui a eu comme résultat, dans le premier cas, un jugement faussé sur un prétendu caractère peu dramatique et vraisemblable de la conception rossinienne du drame, et, dans le second cas, la correction abusive des partitions auxquelles on apportait une expression emphatique et une rhétorique aux antipodes des opéras rossiniens.

Peut-être est-ce à cause de ces jugements erronés ou hâtifs sur la production de Rossini qu'au XX^e siècle cette dernière partie du répertoire rossinien a disparu des

¹² Le terme *opera seria* est conventionnel, Rossini et ses librettistes ne l'utilisent jamais dans les pages de garde de leurs œuvres, qu'ils indiquent par des formules diverses: « *dramma* » (*Ciro in Babilonia*, *Sigismondo*, *Armida*, *Adelaide di Borgogna*, *Ricciardo e Zoraide*, *Eduardo e Cristina*, *Maometto II*), « *dramma serio* » (*Demetrio e Polibio*), « *melodramma* » (*Bianca e Falliero*), « *melodramma eroico* » (*Tancredi*), « *opera* » (*Elisabetta regina d'Inghilterra*, *Otello*, *Mosè in Egitto*), « *azione tragica* » (*Ermione*).

scènes théâtrales. De fait, étant conçus dans une optique de consommation immédiate et étant liés aux goûts du temps, presque tous les opéras rossiniens sont restés à l’affiche après leur création, mais à la mort du compositeur, ce répertoire ne comptait plus qu’une dizaine des quarante opéras composés, un chiffre qui se réduit encore dans les années suivantes, quand Rossini finit par être plus connu pour sa figure légendaire et anecdotique que pour sa musique.

Ce n’est qu’à partir de la fin des années soixante, avec un retour à la philologie des partitions, que les musicologues ont pu réévaluer l’œuvre de Rossini. Ils sont aujourd’hui unanimes sur le fait que Rossini se situe à cheval entre ces deux époques de l’histoire de la musique, ce qui rend difficile de le considérer pleinement comme un néo-classique ou un préromantique, des étiquettes qui ne lui correspondent pas forcément. En outre, ils ont montré que le génie de Rossini ne consiste pas à avoir proposé une réforme musicale révolutionnaire, mais à avoir su saisir les exigences et les goûts de son époque, et à les avoir canalisés en une synthèse brillante, au style fort innovant. Voilà donc pourquoi on retrouve dans ses opéras des éléments qui pourraient sembler discordants comme, par exemple, la présence de contraltos – ou de mezzo-sopranos – en travesti dans le rôle des héros masculins, qui témoigne de la nostalgie de Rossini envers l’opéra du XVIII^e, dans des œuvres comme *Tancredi*, dont certains morceaux peuvent en même temps être considérés comme précurseurs du *Risorgimento*.

Ce qui est important, aux fins de notre recherche, est d’éclaircir certaines de ces caractéristiques musicales rossiniennes et de comprendre quelles sont leurs implications sur la dramaturgie. Comme chacun sait, au niveau musical l’élément qui caractérise davantage les opéras rossiniens est la ‘forme’, une structure qui a souvent été associée au néo-classicisme parce que la beauté l’emporterait sur la vraisemblance, tant en ce qui concerne les macrostructures – donc la suite des airs, des récitatifs et des ensembles – qu’en ce qui concerne les microstructures, où la succession des morceaux

suit une linéarité dramaturgique et musicale¹³. Cependant, les structures musicales de Rossini ne sont pas aussi rigides que l'on pourrait imaginer, car elles proposent souvent des exceptions à la 'règle', des écarts par rapport à la structure d'ensemble qui servent la profondeur dramatique des scènes et permettent d'exprimer les passions de façon efficace.

Cette esthétique de la beauté concerne aussi la vocalité, très souvent associée au *belcanto*. Pourtant, parler de *belcanto* pour Rossini frôle l'inexactitude, car ce terme indique proprement la pratique du XVIII^e siècle de laisser toute liberté aux chanteurs, ce qui est tout à fait opposé à la pratique de Rossini qui écrivait *in extenso* les *colorature*. Ce terme, apparu entre 1820 et 1830, n'indiquait en effet à l'époque que le 'beau chant', c'est-à-dire l'agilité du chant propre aux castrats et aux « *virtuosi* » du XVIII^e siècle. Mais cette adresse n'était alors qu'une fin en elle-même, tandis qu'avec Rossini elle est aussi un élément fonctionnel à la dramaturgie. De fait, d'après Rodolfo Celletti¹⁴, Rossini a enrichi les qualités vocales développées dans l'opéra néo-classique, car elles sont justifiées et provoquées par les passions des personnages en anticipant en quelque sorte le caractère pathétique du Romantisme.

Dans le texte *Une Promenade en compagnie de Rossini* (1836), où Zandolini reporte une conversation avec le compositeur de Pesaro, ce dernier explique comment il est arrivé à trouver le juste équilibre entre le beau idéal et la vraisemblance de la dramaturgie : en cherchant une perfection qui transfigure les éléments de la nature de sorte que la musique arrive directement aux cœurs de ceux qui l'écoutent.¹⁵

La musique n'est pas un art d'imitation, elle est tout idéale en son principe et en incitatif et expressif en son but. La peinture et la sculpture sont essentiellement des arts d'imitation parce

¹³ Cf. sur la dramaturgie musicale de Rossini voir Daniela TORTORA, *Drammaturgie...*, *op.cit.*

¹⁴ Rodolfo CELLETTI, *Il vocalismo italiano da Rossini a Donizetti*, Parte I: *Rossini*, in "Analecta Musicologica", n. 5, 1968.

¹⁵ On trouvait déjà cette idée exprimée par Monteverdi qui refuse d'écrire de la musique sur un livret qui fait parler les oiseaux, les vents et la mer, et demande à avoir des personnages « en chair et en os, dotés de sentiments humains », comme Arianna et Orfeo (1616) Cf. Claudio MONTEVERDI, *Correspondance, préfaces, épîtres dédicatoires*, Bruxelles, Mardaga, 2001. Lettre à Alessandro Striggio.

qu'elles imitent le vrai. [...] La musique est un art sublime parce que justement n'ayant pas les moyens d'imiter le vrai, elle s'élève au-dessus de la nature ordinaire dans un monde idéal et, avec l'harmonie céleste, elle émeut les passions d'ici-bas¹⁶.

Outre la méconnaissance des œuvres rossiniennes, une autre cause de leur disparition du devant de la scène est imputable au fait que, dans les quarante ans écoulés entre le *Guillaume Tell* (1829) et la mort du compositeur, les goûts du public avaient nettement changé et une nouvelle conception du drame en musique s'était affirmée dans la conscience publique : la nouvelle génération romantique avait du mal à accepter la réforme rossinienne, en particulier le choix d'une vocalité féminine pour un rôle masculin¹⁷, le *crescendo*, porteur d'une forte dépersonnalisation des personnages dramatiques, et les fioritures du « beau chant ». On cherchait au contraire une participation émotive du public, des protagonistes avec une voix réaliste et une expressivité non idéalisée.

En parallèle, même la pratique d'exécution avait changé, car au milieu du XIX^e siècle le nombre d'artistes capables de chanter les partitions rossiniennes avait diminué drastiquement. Les seuls opéras à rester à l'affiche étaient ceux qui pouvaient être considérés comme préromantiques comme *Otello*, *La Donna del lago* et les chefs-d'œuvre français *Moïse et Pharaon* et *Guillaume Tell*¹⁸, parallèlement aux *opere buffe*, en particulier le *Barbiere di Siviglia*. Ces deux derniers opéras ont été exécutés sans interruption jusqu'à la moitié du XX^e siècle, mais les partitions étaient très corrompues

¹⁶ Antonio ZANDOLINI, « Una passeggiata in compagnia di Rossini » dans Luigi ROGNONI, *Gioacchino Rossini, op.cit.*, p. 376-376 : [La musica non è un'arte imitatrice, ma tutta ideale quanto al suo principio ; e, quanto allo scopo, incitativa ed espressiva. La pittura e la scultura sono arti essenzialmente imitatrici perciocché imitano il vero. [...] La musica è una sublime arte appunto perché, non avendo mezzi per imitare il vero, s'innalza al di là della natura comune in un mondo ideale, e colla celeste armonia commuove le passioni terrene].

¹⁷ Berlioz lui-même attaque par exemple violemment et ironiquement cette pratique dans ses mémoires, à propos de *Capuleti e Montecchi* de Bellini, où le rôle de Romeo est encore confié à une mezzo soprano en travesti, ce qui prouve que Bellini se conforme encore, au moins dans cette œuvre, à cette pratique rossinienne héritée du passé.

¹⁸ Les seuls opéras à être bien considérés étaient *Guillaume Tell* et les opéras considérés romantiques. Au XX^e siècle la majeure partie des jugements sur la musique rossinienne se fondaient sur les opinions de Radiciotti (*Cf. ivi* note 3).

par rapport aux autographes, à cause de changements vocaux, de coupures, d'entêtements des chanteurs et de trouvailles scéniques étrangères à l'esprit de l'opéra.

Délaissant heureusement ces pratiques d'interprétation abusive des partitions rossiniennes, des artistes comme Maria Callas, Johan Sutherland et Beverly Sills, ont ouvert une nouvelle voie à l'interprétation de la vocalité belcantiste. Cela a entraîné, dans les années cinquante, un intérêt renouvelé pour les opéras de Rossini au même titre que pour ceux des compositeurs baroques, qui étaient aussi passés de mode pendant la seconde moitié du XIX^e : de fait, depuis la moitié du siècle dernier, la consommation musicale italienne et étrangère ayant subi de profondes transformations, des opéras qui n'avaient pas été exécutés pendant des décennies et parfois des siècles ont été reproposés toujours plus fréquemment au public moderne.¹⁹

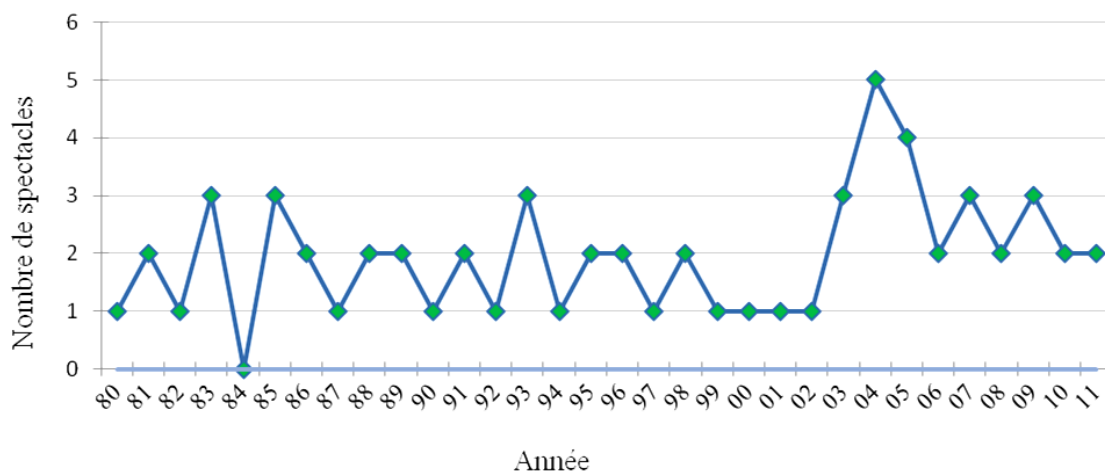
Si parfois ces repêchages ont eu un succès épisodique, la redécouverte rossinienne s'est affirmée comme un phénomène solide et durable. De fait, entre 1952 et 1964 des *opere serie* comme *Armida*, *La Donna del lago*, *Semiramide* et *Otello* ont été mis en scène régulièrement, en plus des *opere buffe* qui leur avaient fait de l'ombre, bien que parfois critiques, chanteurs et chefs d'orchestre soient restés méfiants vis-à-vis de ce répertoire.

Une dizaine d'années plus tard, sous l'impulsion d'Alberto Pironti, la Fondazione Rossini de Pesaro, l'institution qui s'occupe de l'administration de son patrimoine, décide de promouvoir la publication des *Pêchés de vieillesse*, des partitions jusqu'à alors inédites. Par ailleurs, le musicologue Alberto Zedda entreprend dès la seconde moitié des années soixante-dix l'édition critique des partitions les plus célèbres de Rossini, comme le *Barbiere* et *Cenerentola*, en éliminant les détournements abusifs que le temps y avait inscrits. En même temps, Philip Gossett

¹⁹ Une étude des programmations des principaux théâtres lyriques européens nous confirmera cette tendance. Voir à ce propos les statistiques du site web www.publicopera.com.

met au point le premier catalogue des sources rossiniennes. Grâce à ce travail musicologique méticuleux, visant non seulement à la recherche des sources, mais aussi à l'analyse philologique des partitions et à la publication en édition critique des inédits, l'image de Rossini, l'homme et l'artiste, a été radicalement modifiée et des partitions oubliées ou même dénigrées ont été reconnues comme de véritables chefs-d'œuvre.

Le phénomène a eu une si vaste étendue que les critiques²⁰ l'ont appelé *Rossini-Renaissance*²¹. Il peut effectivement être considéré comme une résurrection de la musique rossinienne, dans la mesure où il a donné naissance à un intérêt toujours croissant vers ce vaste secteur de l'activité du compositeur, un intérêt qui depuis ce moment-là ne s'est jamais éteint. De fait, la diffusion du théâtre *serio* rossinien auprès des maisons d'opéra et les festivals italiens et étrangers a été rapide et progressive, comme peut le démontrer le graphique suivant²² (ill. n°1), qui prend en compte les programmations des principaux théâtres italiens dans les trente dernières années.



Ill. 1. *Opere serie* de Rossini représentés en Italie entre 1980 et 2011.

²⁰ Cf. Arrigo QUATTROCCHI, *Sulla Rossini-Renaissance*, dans *Musica & Dossier*, juillet/août 1989.

²¹ « *Rossini-Renaissance* » est un terme anglophone.

²² Tous les graphiques que nous avons réalisés s'appuient sur les bases de données publiées sur le site www.publicopera.com qui prennent en compte les programmations des principales scènes lyriques italiennes et européennes de 1980 à aujourd'hui. Pour le tableau de référence voir *ivi*, p. 468.

Si l'on prend en exemple des opéras en particulier on peut même observer, au fil des années, une croissance exponentielle, comme dans le cas de *Tancredi* dont trois productions différentes ont été à l'affiche presque simultanément en 2009²³, alors que depuis 1952 on ne comptait que six représentations, dont quatre du seul Pier Luigi Pizzi. De fait, ce qui a contribué à la grandeur de la *Rossini-Renaissance* est qu'il ne s'agit pas que d'un travail de philologues et de musicologues, d'édition et de critique spécialisée, mais d'un travail de diffusion scénique destiné au grand public. La pratique scénique était de fait indispensable pour que les principes théoriques des musicologues puissent être compris par tout le monde et que l'opinion sur le compositeur change de manière radicale.

En 1969, Gianfranco Mariotti, surintendant de la Fondation Rossini de Pesaro, a l'idée de créer un festival ayant précisément comme objectif de mettre en scène les opéras rossiniens dans leur édition critique.

L'idée de créer un festival, au moins en forme embryonnaire, ne me vint pas à l'esprit à Pesaro, mais à Milan, à la Scala, précisément en décembre 1969 quand par hasard j'eus la chance d'assister au *Barbiere di Siviglia* dirigé par Claudio Abbado, dans la mise en scène de Ponnelle, suivant l'édition critique historique d'Alberto Zedda, qui représente le début de la recherche musicologique rossinienne. Je n'avais jamais entendu Abbado sur le vif, mais ce qui me frappa davantage fut ce Rossini jamais entendu rendu à une transparence aérienne, à une légèreté mozartienne, grâce justement à cette édition critique. Je ne connaissais pas Alberto Zedda, mais je tombai aussitôt amoureux de ce qu'il avait écrit dans le programme de salle ; ainsi je retournai à Pesaro avec l'idée que ce devait être la ville natale de Rossini qui rende au monde cet immense patrimoine de beauté, inconnu, parce qu'un Rossini si léger et si fort à la fois, personne ne l'avait jamais encore entendu. ²⁴

²³ Pour des détails voir *ivi*, chapitre 2 de la section II.

²⁴ Gianfranco Mariotti interviewé lors de la vidéo réalisée par la Fondazione Rossini pour les trente ans su ROF, Pesaro, 2010 : [La prima idea del festival almeno in embrione non è nata a Pesaro, ma a Milano, alla Scala, precisamente nel dicembre del '69 quando casualmente ebbi la fortuna di assistere a un *Barbiere di Siviglia* diretto da Claudio Abbado, per la regia di Ponnelle, nell'edizione critica di Alberto Zedda, la storica edizione critica di Alberto Zedda che rappresenta l'inizio della ricerca musicologica rossiniana. Non avevo mai sentito dal vivo Abbado, ma quello che mi impressionò profondamente era questo Rossini inaudito restituito a una trasparenza aerea, a una leggerezza mozartiana, in virtù proprio di questa edizione critica. Non conoscevo Alberto Zedda, ma mi innamorai subito delle cose che aveva scritto nel programma di sala; fatto sta che tornai a Pesaro con l'idea che la città natale di Rossini dovesse essere lei a restituire al mondo questo immenso patrimonio di bellezza sconosciuto perché Rossini così leggero e così forte insieme non l'aveva ancora sentito nessuno].

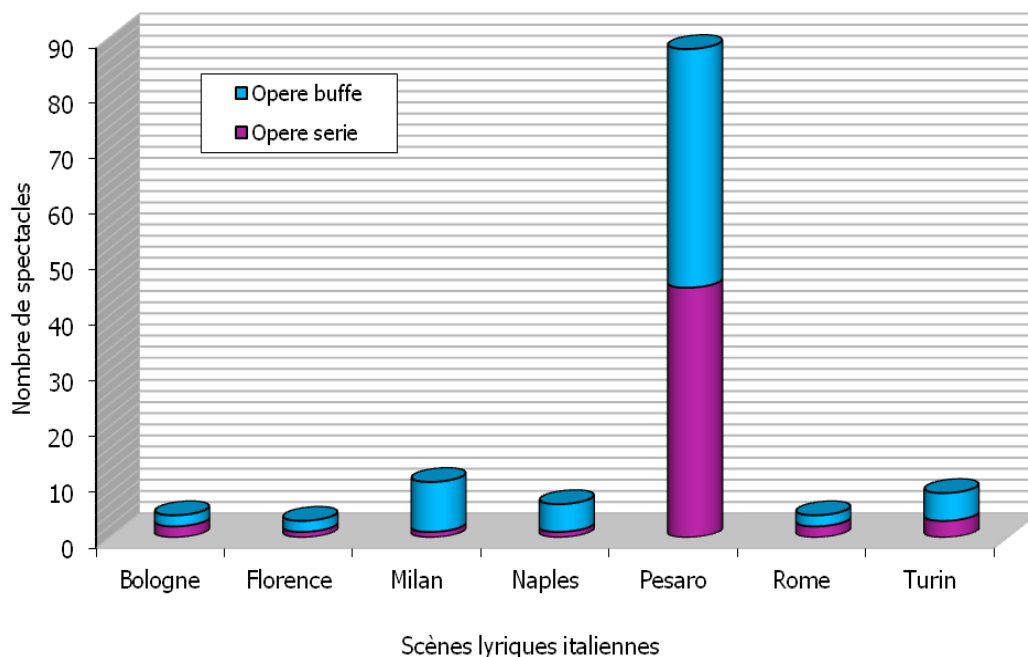
C'est ainsi qu'en 1980, grâce à l'initiative de Mariotti mais aussi du chef d'orchestre Alberto Zedda et du musicologue Bruno Cagli, naît le Rossini Opera festival²⁵, aussi appelé simplement avec son acronyme ROF. La manifestation a lieu chaque été à Pesaro et se présente, d'après les organisateurs eux-mêmes, comme une sorte d'« atelier de musicologie appliquée »²⁶ car les problèmes scéniques et ceux de la partition sont abordés en même temps, alors que les chercheurs trouvent des solutions musicologiques en participant aux répétitions de mise en scène. En outre l'Accademia Rossiniana²⁷, le conservatoire de la ville, propose des séminaires permanents spécialisés dans le répertoire du compositeur et dans les problèmes interprétatifs que les partitions comportent.

Avec ses trois productions par an en moyenne, le ROF s'est rapidement imposé comme la plus grande vitrine mondiale pour les opéras rossiniens. Les deux tableaux suivants nous montrent clairement l'épaisseur de la programmation de ce répertoire lors de la manifestation de Pesaro par rapport à celle des principales scènes lyriques italiennes (ill. n°2) et confrontent la totalité des scènes italiennes par rapport à celle d'autres pays européens (ill. n°3). Les graphiques se réfèrent à la période comprise entre 1980 et 2011 et montrent en deux couleurs différentes la production *seria* et la production *buffa*.

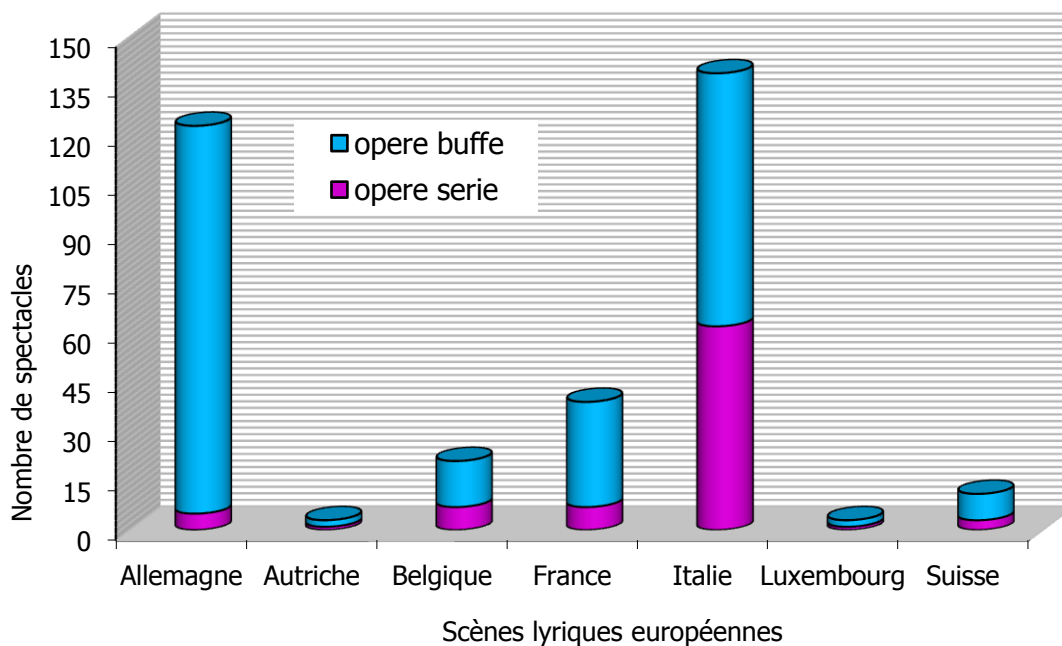
²⁵ Le Rossini Opera Festival est géré, pendant ses cinq premières années, par la Mairie de Pesaro avant de devenir une Fondation autonome.

²⁶ Voir site www.rossinioperafestival.it.

²⁷ Au fil des années la direction artistique du festival a mobilisé les meilleurs chanteurs rossiniens, entre autres Marilyn Horne, Montserrat Caballé, Ruggero Raimondi, Lucia Valentini Terrani, et plus récemment Samuel Ramey, June Anderson, Rockwell Blake, Mariella Devia, sans compter que l'académie de Pesaro a formé une nouvelle génération de chanteurs – dont font partie Juan Diego Florez, Daniela Barcellona, Sonia Ganassi, Antonino Siragusa – en trouvant une solution définitive à la difficulté d'interpréter vocalement les partitions rossiniennes.



III. 2. Opéras rossiniens représentés dans les principales scènes lyriques italiennes entre 1980 et 2011.



III. 3. Opéras rossiniens (*serie* et *buffe*) représentés dans les principales scènes lyriques européennes entre 1980 et 2011²⁸

²⁸ Pour les tableaux de référence de ces deux graphiques voir *ivi*, p. 468.

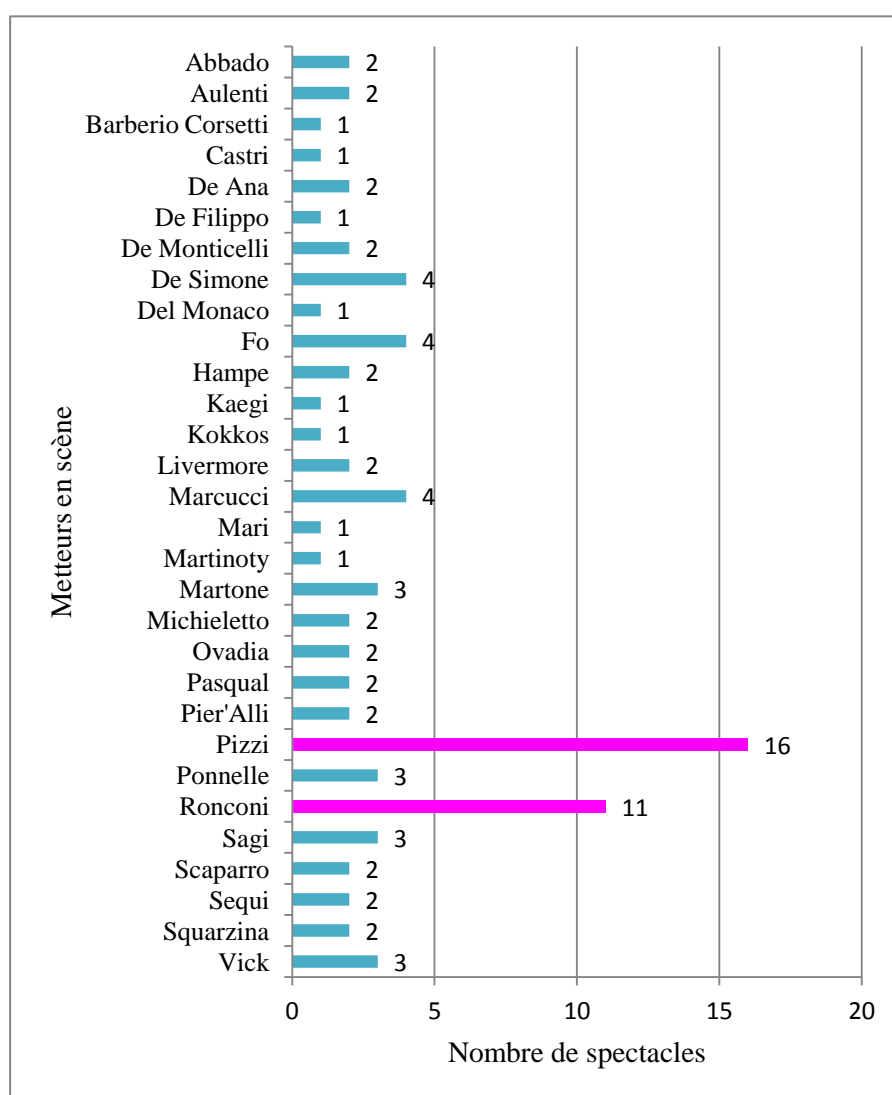
Le festival a ainsi permis la redécouverte des plus grands chefs-d'œuvre rossiniens, mais surtout de nombreuses partitions oubliées ; la manifestation envisage en fait toute la production rossinienne, y compris la musique de chambre, mais porte un regard particulier sur la production *seria*. Comme le tableau suivant le montre, seize des dix-huit *opere serie* rossiniens ont été produits au moins une fois par le festival, depuis sa fondation jusqu'à aujourd'hui ; les spectacles ont été classés dans la première colonne selon l'ordre chronologique de leur composition, tandis que dans les colonnes suivantes on peut lire le nom du metteur en scène et la date de la première représentation, suivie éventuellement par la date de la reprise, indiquée entre parenthèse par un 'r.' ; dans la troisième et la quatrième colonne on peut lire les noms des metteurs en scène qui ont produit à nouveau ces opéras (tab.n°1).

<i>Titre spectacle</i>	<i>Productions du ROF : metteur en scène et date</i>		
<i>Demetrio e Polibio</i> (1812)	Livermore 2010		
<i>Ciro in Babilonia</i> (1812)	Livermore 2012		
<i>Tancredi</i> (1813)	Pizzi 1982	Pizzi 1991	Pizzi 1999
<i>Sigismondo</i> (1814)	Michieletto 2010		
<i>Elisabetta regina d'Inghilterra</i> (1814)	Abbado 2004		
<i>Otello</i> (1816)	Pizzi 1988 (r.'90 et '98)	Del Monaco 2007	
<i>Armida</i> (1817)	Ronconi 1993		
<i>Adelaide di Borgogna</i> (1817)	Pier'Alli 2011		
<i>Mosè in Egitto</i> (1818)	Pizzi 1983 (r.'85)	Vick 2011	
<i>Ricciardo e Zoraide</i> (1818)	Ronconi 1990 (r.'96)		
<i>Ermione</i> (1819)	De Simone 1987	Abbado 2008	
<i>La Donna del lago</i> (1819)	Gae Aulenti 1981 (r.'83)	Ronconi 2001 (r.'04)	
<i>Bianca e Falliero</i> (1819)	Pizzi 1986 (r.'89)	Martinoty 2005	
<i>Maometto II</i> (1820)	Pizzi 1985 (r.'93)	Hampe 2008	
<i>Zelmira</i> (1822)	Barberio Corsetti 2009		
<i>Semiramide</i> (1823)	De Ana 1992 (r.'94)	Kaegi 2003	

Tab. 1: Tableau reportant les titres des *opere serie* rossiniens produits par le Rossini Opera Festival entre 1980 et 2012 et les noms des metteurs en scène qui les ont représentés.

Ce sont en fait de grands noms de la mise en scène italienne et étrangère qui figurent dans les affiches du festival. Les organisateurs ont fait appel à des

représentant du *teatro di regia*²⁹ tels que Massimo Castri, Maurizio Scaparro, Luigi Squarzina, à des artistes caractérisés par des styles très différents tels que Roberto De Simone, Giorgio Barberio Corsetti et Dario Fo, et également des metteurs en scène de la nouvelle génération comme Daniele Abbado et Emilio Sagi. Tout en mettant au premier plan la fidélité à la partition autographe, la direction du festival ne leur a pas imposé un travail philologique, en leur laissant une large autonomie interprétative.



III. 4. Graphique indiquant les metteurs en scène ayant participé au ROF entre 1980 et 2012

²⁹ Voir *ivi* chapitre 1 de la section I.

Comme on peut facilement le déduire du graphique précédent (ill. n°4) qui présente les noms de tous les metteurs en scène qui ont travaillé au ROF entre 1980 et 2012 sur l'ensemble du répertoire rossinien, les artistes qui se sont investis davantage dans la redécouverte du répertoire de Rossini sont Luca Ronconi et Pier Luigi Pizzi. Ces deux metteurs en scène ont interrogé les trois fronts du répertoire du compositeur, *buffo*, *serio* et *semi-serio*, et la manifestation rossinienne a souvent mis en honneur leurs noms, le premier étant 11 fois à l'affiche et le deuxième 16 fois entre 1980 et 2012. Ils y ont produit respectivement six et dix spectacles : outre les trois *opere serie* que nous analyseront plus tard, Ronconi a mis en scène un opéra français, *Il viaggio a Reims* (1984) et deux *opere buffe*, *La Cenerentola* (1998) et *Il barbiere di Siviglia* (2005) ; Pizzi a mis en scène sept opéras sérieux en plus de deux « grands opéras », *Le comte Ory* (1984) et *Giullume Tell* (1995) et de l'*opera buffa* *La pietra di paragone* (2003).

Ce sont donc les spectacles de ces deux metteurs en scène que nous analyserons davantage, en élargissant notre recherche aux autres *opere serie* de Rossini qu'ils ont produits dans d'autres festivals et théâtres d'opéra italiens et étrangers. Dans le cadre de ce travail, nous avons en fait dû procéder à une sélection parmi les nombreux metteurs en scène de l'après-guerre qui se sont attachés à la renaissance de la production *seria* rossinienne et nous avons choisi de concentrer notre réflexion sur ceux qui ont eu une rencontre particulièrement bien réussie et surtout répétée avec ce répertoire, et ont participé non seulement à la redécouverte, mais à l'affirmation du répertoire sur les scènes. Outre le travail de Luca Ronconi et de Pier Luigi Pizzi, nous analyserons aussi celui de Pierluigi Pieralli, dit Pier'Alli³⁰, car ces trois artistes ont travaillé dans les registres dramatique et lyrique, et présentent des esthétiques et des parcours tout à fait différents, tous situés entre les années soixante et nos jours. Ils nous permettront donc de bien éclairer, par l'analyse de leurs spectacles rossiniens, notre étude sur la *regia critica*.

³⁰ Nous l'appellerons toujours Pier'Alli, car c'est ainsi que le metteur en scène préfère être nommé.

PROBLÉMATIQUE DE LA THÈSE

Les constellations de Baricco : « *drammaticità* » et « *spettacolarità* »

Dans le sillage des études sur les partitions rossiniennes et de leur révision critique, le jeune romancier Alessandro Baricco, alors à ses débuts, a écrit un essai intitulé *Il genio in fuga*³¹, cité plus haut, qui représente l'ouvrage le plus complet sur la dramaturgie du compositeur de Pesaro. C'est pourquoi nous en avons fait un point de départ pour nos réflexions.

Il s'agit d'une approche philosophique de la dramaturgie de Rossini à partir de deux grandes thématiques, la liberté et le bonheur, et de leur évolution dans ses œuvres. Cela nous interroge tout particulièrement car cette recherche du bonheur, implicite selon Baricco dans les opéras dramatiques rossiniens, peut influencer les metteurs en scène, par exemple au moment du choix d'un finale tragique ou heureux dans les cas d'opéras aux finales multiples, comme *Tancredi* et *Maometto II*.

L'essai de Baricco apparaît aussi très intéressant aux fins de notre thèse car il insiste sur le mot 'théâtre', donc sur la faculté de ce répertoire d'être représenté, et il aborde de deux façons différentes la production comique et la production sérieuse, en dégageant pour chacune des problématiques différentes : l'auteur commence par un essai sur les *opere buffe* qu'il met en perspective avec celles de Mozart, ensuite il étudie les « *opere serie* de *Tancredi* à *Semiramide* » - donc précisément celles qui font l'objet de notre recherche - en réfléchissant sur le « sens » ou l'« absence de sens » propre à la vocalité et à l'ornementation rossiniennes.

En ce qui concerne cette partie de la production rossinienne, l'écrivain s'interroge d'abord sur la cause de son absence du répertoire contemporain, qu'il

³¹ A. BARICCO, *Il genio...*, *op.cit.*, se compose de deux essais: « Morire dal ridere. Saggio sul carattere trascendentale del teatro comico rossiniano » et « Il pipistrello e la porcellana. Saggio sul teatro serio rossiniano tra *Tancredi* e *Semiramide* ». L'essai a été écrit vers 1986, mais publié seulement en 1997.

repère, en convenant avec nous, dans une mauvaise interprétation de son « essence la plus intime »³². Celle-ci, à son avis, irait au-delà des trajectoires de l'histoire du théâtre en musique car « les *opere serie* rossiniens domptent le double mouvement d'« idéalité » et de « réalité » : de là vient leur caractéristique d'être intérieurement disjoints, déformés »,³³ sachant que, pour lui, l'« idéalité » est le caractère nouveau de la musique rossinienne, et la « réalité » est celle du contexte historico-politique du théâtre italien au début du XIX^e siècle. Ce qui aurait donc permis aux opéras rossiniens de s'insérer dans le contexte du théâtre musical de l'époque et d'occuper une position de charnière entre la vieille époque et la nouvelle, serait leur représentation scénique, car la seule musique aurait été trop innovatrice.

L'écrivain revient ainsi sur le néo-classicisme et le romantisme chez Rossini, qu'il indique comme les limites extrêmes du champ d'action et de l'exégèse rossiniens : à son avis, le fait d'accueillir la demande des réformateurs des Lumières de créer des opéras plus vraisemblables a généré la création de nouvelles structures qui sont si rigidement organisées qu'elles en empêcheraient la « *drammaticità* »,³⁴ considérée comme une « situation triste et douloureuse » qui provoque des émotions dans le public, et il ajoute que « Rossini s'est rarement servi des potentialités dramatiques que la structure formelle créée par lui-même pouvait lui offrir »³⁵. S'il n'est pas souhaitable d'essayer de classer Rossini comme un classique ou un romantique, il est tout aussi inexact, d'après Baricco, de voir dans ses créations une progression linéaire qui aurait trouvé son aboutissement dans le *Guillaume Tell*,

³² A. BARICCO, *idem*, p. 51 : [*essenza più intima*].

³³ A. BARICCO, *ibidem*, p. 52 : [*Le opere serie rossiniane domano il doppio movimento di idealità e realtà : da qui il loro essere internamente sconnesse, slabbrate*].

³⁴ Il ne faut pas confondre cette acception avec son autre signification, c'est-à-dire celle de « caractère proprement théâtral », que nous retrouverons tout le long de notre étude. Pour Baricco « *drammaticità* » est un synonyme de « *dramma* ». Cependant nous pourrions aussi interpréter le « *dramma* » comme « *drame romantique* » qui prétend à la vérité, à un certain « réalisme », à une représentation de l'Histoire, car l'auteur estime que l'œuvre rossinienne est plus ancrée dans l'*opera seria* antérieur, au modèle classique, qu'à la nouvelle sensibilité romantique.

³⁵ A. BARICCO, *ibidem*, p. 55 : [*Rossini si avvalse raramente delle potenzialità drammatiche che l'assetto formale da lui stesso creato poteva offrire*].

comme cela a été proposé par la critique française du XIX^e siècle³⁶, car ce drame en musique appartient à un genre précis répondant à d'autres codes et à un changement de perspective. Baricco propose, en revanche, d'interpréter la dramaturgie rossinienne comme une constellation³⁷ car il y retrouve

une mobilité intérieure, qui redessine sans cesse une figure dont les contours restent fondamentalement inaltérés. La mobilité rossinienne est semblable à une pérégrination inlassable à travers une poignée de lieux fondamentaux, continuellement revisités et redécouverts.³⁸

Ces lieux se traduisent dans l'« archetipo rossiniano », un schéma dramaturgique qui est incarné parfaitement par l'opéra en deux actes *Bianca e Falliero*, mais qui est aussi valable pour tous les autres *opere serie*, dans la mesure où ils s'en approchent ou s'en éloignent : selon Baricco, c'est précisément dans cette distance plus ou moins grande du modèle de l'archétype, qu'il appelle « l'ailleurs », que s'inscrit le caractère spécifique de chaque œuvre rossinienne. Nous pouvons synthétiser l' « archétype » de la manière suivante³⁹ (Tab n° 1 et 2):

Acte I
« Scenario de la nécessité » (présentation du cadre de l'action comme une « guerre »)
« Héroïsme comme identité » (incarné par le protagoniste masculin)
« Bonheur du passé » (incarné par la protagoniste féminine)
« Premier obstacle » (destin / vouloir paternel)
« Douleur de l'impossibilité »
« Faux dénouement »
« Séquence du rachat : coup / égarement après le coup / transition / vertige » (séquence des coups de théâtre)

³⁶ A. BARICCO, *ibidem*, p. 57. L'auteur cite J-L. Fétis dans « La Revue musicale » n°XIV de 1834, p. 201-219.

³⁷ « Constellations » est aussi le titre du recueil de la traduction française des essais de Baricco sur Rossini.

³⁸ A. BARICCO, *ibidem*, p. 58 : [una mobilità per così dire interna, che ridisegna di continuo una figura i cui contorni rimangono sostanzialmente inalterati. La mobilità rossiniana è affine a un instancabile peregrinare attraverso una manciata di luoghi fondamentali, continuamente rivisitati e riscoperti].

³⁹ Les expressions entre guillemets sont la traduction de celles utilisées par Baricco, tandis que celles entre parenthèses sont un ajout de notre part.

Acte II
« Choix du bonheur » (les protagonistes essayent de modifier leur situation)
« Incursion du hasard »
« Second obstacle »
« Entrée dans les ténèbres » (qui symbolisent la nuit et / ou la peur)
« Liberté perdue » (scène de la captivité)
« Faux dénouement »
« Seconde séquence du rachat : coup / égarement après le coup/ transition/vertige » (coup de théâtre final)
« Vrai dénouement »
« Vertige du bonheur » (pour les <i>opere serie</i> à <i>lieto fine</i>)

Tab. 2 : Schéma de l'« Archétype rossinien » créé par Alessandro Baricco.

Ce schéma a la fonction de déterminer la séquence des événements et de construire une alternance de morceaux musicaux qui assurent une certaine efficacité scénique, mais a aussi une signification symbolique : il se base sur les antithèses bonheur / destin et liberté / nécessité qui investissent les personnages. L'hypothèse de l'auteur est que « l'archétype constitue une lecture du monde élémentaire mais précise »⁴⁰ selon laquelle le bonheur n'est pas donné mais doit être conquis, et permet de résoudre les contrastes existant dans la musique. Cette dernière thèse est intimement liée à celle du manque de « drame », qui ne peut pas rentrer dans cette séquence, car elle se base justement sur cet équilibre entre le bonheur et le destin: « l'archétype ne prévoit pas de drame. Le drame est dans la chute de l'archétype »⁴¹.

Cette absence de pathos pourrait être une autre cause possible de la disparition des *opere serie* des scènes après la mort de Rossini. Mais manquent-ils vraiment de *drammaticità* ? C'est ce que nous essayerons de réfuter en essayant de démontrer que la musique rossinienne, qui était tout à fait capable de transmettre des émotions au public du XIX^e siècle, l'est encore pour le public d'aujourd'hui, bien que, confronté aux airs du drame en musique romantique, ce public ne puisse peut-être pas éprouver

⁴⁰ A.BARICCO, *ibidem*, p. 74 : [l'archetipo costituisce un'elementare ma precisa lettura del mondo].

⁴¹ A.BARICCO, *ibidem*, p. 76 : [l'archetipo non prevede il dramma. Il dramma è nella caduta dell'archetipo].

une réaction émotive aussi immédiate que le public du XX^e siècle et qu'il ait besoin d'une seconde écoute, d'une sorte d'«entraînement», pour en apprécier pleinement la valeur artistique. Baricco semble donc avoir commis l'erreur qu'il a lui-même tenté de corriger, celle de juger l'œuvre rossinienne selon des critères anachroniques ; malgré cela, il faut reconnaître à son étude le mérite d'avoir démontré que les opéras rossiniens se fondent, au plan musical aussi bien qu'au niveau de l'intrigue, sur une organisation logique et conséquente, ce qui montre qu'ils ne peuvent pas être taxés de manque de *drammaticità* au sens théâtral, d'autant plus que, comme Fedele d'Amico l'a bien montré dans son étude sur le théâtre rossinien, le manque d'émotions qui caractériserait certains livrets ne concerne pas la musique. Par conséquent, selon lui, la limite des opéras de Rossini

[...] ne se trouve pas dans les défauts d'expression, mais seulement dans le fait que la musique assume une fonction essentiellement lyrique plutôt que dramatique. L'action fut confiée principalement au texte, tandis que la musique se chargea surtout d'exprimer des humeurs.⁴²

Baricco termine son essai sur la structure néo-classique des opéras rossiniens qui, en langage philosophique, met en avant le « *come sul cosa* »⁴³, c'est-à-la « forme » musicale en dépit de l'« idée » véhiculée par le spectacle. Ceci aurait une conséquence sur la « *spettacolarità* » des *opere serie* rossiniens, c'est-à-dire sur leur faculté d'être portés à la scène et vus, historiquement interrompue par la disparition des castrats, dont la vocalité aurait fait atteindre à ses œuvres une parfaite fusion de la « forme » avec l'« idée »⁴⁴. De fait, cette *spettacolarità* liée à une émotion créée surtout par la musique et non pas par l'action dramatique peut difficilement s'adapter aux exigences de la représentation lyrique contemporaine et aux attentes des publics d'aujourd'hui : d'après l'auteur, la mise en scène actuelle, étant destinée à des

⁴² Fedele D'AMICO, *Il teatro di Rossini, op.cit.*, Bologne, il Mulino, 1992, p. 125: [non fu in carenze d'espressione ma soltanto nel fatto che la musica assunse in essa una funzione prevalentemente lirica anzi che drammatica. L'azione rimase affidata essenzialmente al testo, mentre la musica per lo più badò ad esprimere stati d'animo].

⁴³ A.BARICCO, *ibidem*, p. 151.

⁴⁴ A.BARICCO, *idem*.

auditoires différents et accompagnée par des voix et des effets visuels différents de ceux de l'époque de Rossini, ne lui semble pas pouvoir faire émerger l'« ailleurs », la spécificité de la dramaturgie rossinienne dont le « spectacle » de la création - *id est* la communion entre l'œuvre sur scène et le public qui la reçoit - était le garant. Cet « ailleurs » étant suspendu entre deux époques, empêcherait donc les *opere serie* rossiniens d'être représentés aujourd'hui dans leur véritable essence.

Décalages

Cette question du décalage entre le temps de la composition et le temps de la réception, donc de re-création scénique, est la problématique essentielle de tout metteur en scène voulant représenter aujourd'hui un opéra du passé et de tout théâtrologue spécialisé dans le drame en musique ancien. Christophe Deshoulières a analysé cet écart en s'intéressant aux opéras « baroques », un terme qu'il utilise en une acception vaste, allant au-delà la période historique, qui s'étendait de 1600 à 1750, définie par les académiciens allemands et amendée par les musicologues anglo-saxons. Il inclut dans cette définition toutes les œuvres caractérisées musicalement par des formes classicisantes et dont les contenus évoquent un passé légendaire ou un monde de fantaisie, en une « alternance continue d'illusion et de démasquement, vérité sentimentale et fiction ludique »⁴⁵. Dans cette conception de la théâtralité, dite baroque, il fait donc rentrer même les *opere serie* de Rossini, auxquels il applique les mêmes critères d'analyse utilisés, par exemple, pour les œuvres de Rameau et de Métastase.

Le premier élément qu'un metteur en scène devrait prendre en considération lors de la transposition scénique d'un opéra « baroque », donc aussi d'un opéra rossinien, est sa structure musicale, caractérisée par la hiérarchisation conventionnelle des « formes à numéros » conférant aux œuvres un effet de fragmentation, une

⁴⁵ Christophe DESHOULIÈRES, *L'opéra baroque et la scène moderne : essai de synthèse dramaturgique*, Paris, Fayard, 2000, p. 13.

décomposition qui, dans un drame en musique, correspond forcément à celle du texte dramaturgique. Or, si la discontinuité était une condition récurrente de la réception de l'opéra baroque au temps de sa composition, aujourd'hui elle pourrait sembler dépassée, pourtant elle ne se présente pas forcément comme un élément étranger aux conditions de réception contemporaines car, d'après Deshoulières, elle rappelle la fragmentation des séquences cinématographiques :

La fragmentation rhétorique d'une mise en scène selon diverses synecdoques spatiales est constitutive du récit moderne, sur le modèle de la composition des plans cinématographiques et de leur montage. [...] Du cinéma à l'opéra, selon la syntaxe propre à chaque art, les synecdoques spatiales diversifient les plans de la représentation et conduisent les signes ainsi dispersés à se recomposer métaphoriquement.⁴⁶

Tout comme le réalisateur relie différentes scènes et lieux en un récit unitaire, le metteur en scène lyrique peut aussi relever la cohérence des situations dramaturgiques, en faisant prendre une forme nouvelle à l'opéra baroque, par l'esthétique scénique qui lui est propre. Aux différents plans cinématographiques correspondent, dans l'opéra baroque, des codes non réalistes, comme la dissociation de l'expression des sentiments, réservée aux airs, et du déroulement de l'intrigue, réservé aux récitatifs, qui suit des récits parfois embrouillés, donc des moments où le metteur en scène a une grande latitude d'action, et d'autres plus rebelles au jeu scénique. Pourtant, à travers sa lecture de l'œuvre, son « montage », le metteur en scène a la faculté de conférer au spectacle un sens de la variété, d'imprévisibilité, de contraste, et de permettre d'éveiller l'attention du spectateur par une surprise sans cesse renouvelée.

La question de la structure formelle des œuvres anciennes qui, comme nous avons vu, peut être éludée, n'est pas la seule problématique à laquelle le metteur en scène est confronté. Pour utiliser des termes empruntés aux théories de la communication, il doit se mesurer avec un « émetteur » du passé (le compositeur), qui transmet un « message » (celui que l'opéra veut véhiculer) qui doit être décodé par un

⁴⁶ C. DESHOULIÈRES, *Ibidem*, p. 508.

« destinataire » d'aujourd'hui (le public contemporain)⁴⁷. Étant donné que les codes communicatifs qui fondaient le système rossinien sont différents des codes spectaculaires et des conventions de réception d'aujourd'hui, il est naturel de se demander comment les metteurs en scène peuvent dépasser l'obstacle de ce décalage temporel tout en respectant le « message », c'est-à-dire l'« esprit » dans lequel le drame en musique a été conçu, leur mission étant celle de « questionner les œuvres du passé afin d'en dégager ce qui est susceptible de faire sens pour le public d'aujourd'hui »⁴⁸. Mais quel est ce « sens » que les *opere serie* de Rossini peuvent dégager? Et surtout, peuvent-ils encore « faire sens » ?

Comment un spectacle peut-il rester en équilibre entre le passé et le présent ? Deshoulières synthétise cette problématique en comparant l'opéra « baroque » à un meuble d'origine douteuse dans les mains d'un antiquaire, qui peut soit exploiter son effet ancien soit le moderniser. Le metteur en scène pourrait donc tenter de reproduire métaphoriquement les conditions d'écoute de l'époque de composition ou susciter avec des moyens modernes les émotions que le public du XIX^e siècle avait éprouvées, ou encore actualiser le récit. Le problème de trouver le juste équilibre entre les deux diverses temporalités est très délicat, d'autant plus que, comme nous l'avons vu, les recherches musicologiques vont en direction d'une reconstruction philologique alors que les pratiques de mise en scène sont toujours moins liées à des schémas productifs ou artistiques prédéfinis, comme le souligne aussi Paolo Gallarati :

D'une part la mise en scène d'opéra a acquis une autonomie toujours plus grande ; d'autre part l'exécution musicale a pris la direction opposée, d'une fidélité toujours plus rigoureuse à la

⁴⁷ Cf. Claude SHANNON et Warren WEAVER, *Théorie mathématique de la communication* (1948), Cf. Sara BENTIVEGNA, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bari, Laterza, 2003.

⁴⁸ Jean GOURY, *C'est l'opéra qu'on assassine! La mise en scène en question*, Paris, L'Harmattan, 2007.

partition. [...] Donc d'une part on tend vers une liberté toujours plus grande, d'autre part à une fidélité et une rigueur philologique toujours plus grandes.⁴⁹

Mais, dans la mise en scène 'liberté' et 'fidélité' peuvent-elles coexister ? Et à quoi faut-il être fidèle, d'autant que ce que l'authenticité de ce que l'on appelle l'original, l'œuvre originelle, est parfois oscillant ? L'exemple de *La Traviata* (1853) est éclairant : Verdi aurait voulu des costumes modernes, mais cela fut considéré, à l'époque de la création, comme scandaleux et il fut obligé de transposer l'intrigue à l'époque de Louis XVI ; la première représentation conforme à ce que l'auteur avait écrit à partir des œuvres de Dumas a eu lieu environ cinquante ans après la première. Mais situer l'action en l'année 1853 voulait aussi dire choisir une datation antérieure à l'actualité des débuts du XX^e siècle. On pourrait donc dire que la 'fidélité' à l'auteur ne doit pas être appliquée à ses indications spatio-temporelles, mais à l'idée qu'il voulait exprimer au moment de la composition de l'œuvre à travers ses prescriptions spatio-temporelles : dans le cas de *La Traviata*, une histoire de personnages contemporains au public et appartenant à leur même milieu social. À cette « fidélité » impossible répond la « liberté » par rapport à l'œuvre originale, que les metteurs en scène considèrent d'autant plus légitime que l'authenticité de cet original philologique et son unicité (versions remaniées, traduites, réécrites etc. ...) n'est pas toujours évidente. Si la philologie et l'historicité sont fondamentales pour les musicologues actuels et les historiens du théâtre, souvent elles le sont moins pour les « créateurs » que sont les metteurs en scène, qui ont adapté au théâtre lyrique des innovations qui n'y ont pas été produites et des nouvelles dramaturgies - réalistes ou d'invention - non standardisées selon des perspectives conventionnelles et appartenant au genre lyrique.

⁴⁹ Paolo GALLARATI, « Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale », dans Roberto ALONGE (dir.), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007, p. 175 : [Da un lato la regia operistica ha acquistato sempre maggiore autonomia [...]. D'altro canto, l'esecuzione musicale ha preso la direzione opposta, di una fedeltà sempre più rigorosa alla partitura [...]. Quindi, da un lato si tende a un massimo di libertà, dall'altro a un massimo di fedeltà e di rigore filologico].

Ces pratiques scéniques répondent à une sorte d'appel au renouvellement des scènes lyriques qui s'est produit dans les quarante dernières années, le nombre plus limité de nouveaux opéras ayant fait émerger la question de la 'mort' de ce genre de spectacle vivant. Le problème a été que, pour éviter l'effet de 'musée vivant' que produisent ces opéras anciens dits 'de répertoire', inlassablement répétés sur les scènes, de nombreux metteurs en scène ont opté pour des actualisations parfois extrêmes, qui concernent aussi les *opere serie* de Rossini, ce qui a amené, en paraphrasant Jean Goury, d'une mort naturelle à un meurtre. Dans son essai *C'est l'opéra qu'on assassine !* il met en question la mise en scène lyrique des dernières décennies en cherchant à déterminer « à quel moment la cassure s'est produite⁵⁰ » car il estime que, dans l'histoire de la mise en scène, à une première phase de bonnes solutions scéniques ont suivi des « courants qui, de remise en cause en remise en cause, ont bouleversé la mise en scène et en ont modifié notre perception »⁵¹. Nous sommes plutôt de l'opinion que l'on ne peut pas véritablement classer en deux périodes distinctes les 'bonnes' et les 'mauvaises' mises en scène et que les différentes approches de l'art lyrique se sont développées en même temps – comme nous étudierons dans la première section de la thèse - bien qu'à l'intérieur de ces approches on puisse repérer des phases diverses.

Parmi ces différentes lectures scéniques, nous étudierons en particulier la ligne interprétative proposée par la *regia critica*, à laquelle nous comparerons le courant germanique appelé *Regietheater*, ces deux modalités mettant en premier plan le rôle du metteur en scène, et nous essayerons de dégager, à travers l'analyse de spectacles, leur rôle dans la redécouverte du répertoire *serio* rossinien. Plus précisément, sachant que l'édition critique d'un opéra en indique la partition de référence, nous nous sommes demandé s'il existe une typologie de mise en scène qui peut, en quelque sorte, être considérée, pour la partie scénique, de la même manière que l'édition critique pour la musique.

⁵⁰ J. GOURY, *C'est l'opéra..., op.cit.*, p. 10.

⁵¹ J. GOURY, *idem*.

La théâtralité de l'opéra

Les aspects visuels d'un opéra sont aujourd'hui, comme ils l'avaient été dès la 'naissance' de l'opéra en 1600, un élément essentiel d'une œuvre lyrique, aussi bien que la musique et les qualités des chanteurs. De fait, le seul travail philologique sur les partitions n'a pas toujours été une condition suffisante pour qu'un opéra oublié rentre dans le répertoire, lorsque la transposition scénique n'avait pas été jugée satisfaisante par la critique et le public. Pour qu'un opéra puisse susciter l'intérêt sur scène, outre le travail sur la partition, il est aussi nécessaire d'étudier en profondeur le texte dramaturgique et de considérer le drame en musique comme un 'drame' tout court, ayant néanmoins des caractéristiques bien précises et des exigences particulières liées à la musique.

Cependant, la filiation théâtrale de l'opéra n'a pas toujours été évidente : l'attention que la période baroque a apportée à la scénographie et à la scénologie⁵², s'est tournée au XVIII^e siècle vers le chant, qui est devenu l'attraction principale pour le public⁵³. Les impresarios italiens destinaient la plupart de leurs dépenses pour les chanteurs - en particulier pour les castrats - et le drame en musique perdait toute connotation théâtrale, en se configurant comme une sorte de récital où les *divi* ne s'occupaient pas de l'action scénique et imposaient leurs caprices et des airs où ils peuvent exprimer au mieux leur talent.⁵⁴

L'histoire de l'opéra⁵⁵ nous montre que les principales réformes musicales ont tenté de faire face à cette situation : d'abord Apostolo Zeno (1668-1750) et Métastase (1698-1782) ont amélioré la qualité des livrets et les ont rendus plus vraisemblables, ensuite Christoph Willibald von Gluck (1714-1778) a cherché un rapport plus étroit

⁵² Cf. Bruno MELLO, *Trattato di scenotecnica*, Milan, De Agostini, 1984.

⁵³ Cf. Paolo BOSISIO, *Il teatro dell'occidente*, Milan, Casa Editrice Ambrosiana, 1995, pp. 549-622.

⁵⁴ Cf. Benedetto MARCELLO, *Il teatro alla moda*, Rizzoli, 1959. La première édition est de 1720.

⁵⁵ Cf. AA.VV. *Storia dell'opera. Aspetti e problemi dell'opera*, Turin, UTET, 1977.

entre texte et musique, Rossini a écrit *in extenso* ses *fioriture*. Enfin et surtout, Richard Wagner (1813-1883) a réalisé sa *Gesamtkunstwerk*, œuvre d'art totale, réunissant en une seule personne le librettiste et le compositeur, en s'occupant aussi de la mise en scène. Pour cela, en outre, le fait qu'il a donné plus de valeur dramatique à l'action et a imposé l'obscurité dans la salle pour que le public puisse concentrer son attention sur la scène.

Si, avec Wagner, on prenait enfin en compte de toutes les composantes de l'opéra, pour une mise en scène lyrique qui s'affirme comme secteur autonome de l'art théâtral, il a fallu attendre la fin du XIX^e siècle, quand, en Russie, des créateurs comme Vsevolod Meyerhold (1874-1940) et Constantin Stanislavski (1863-1938) ont cherché à créer un nouveau langage pour le théâtre lyrique, dans un rapport très fort entre la musique et l'image⁵⁶. Ce dernier, en particulier, musicien de formation, a combattu contre l'absurdité des livrets en changeant les attitudes des chanteurs, qui avec lui sont devenus des chanteurs-acteurs, chargés de vivre la vérité des passions proposées par le livret. Éliminer les fausses conventions théâtrales était aussi le but que poursuivent Adolphe Appia (1862-1928), Edward Gordon Craig (1872-1966), Max Reinhardt (1873-1943) et Erwin Piscator (1893-1966), qui ont rejeté le rôle illustratif du décor et créé de nouvelles manières de concevoir l'espace scénique – par exemple par une architecture de la lumière ou en abolissant le rapport frontal scène /salle – et par conséquent la relation avec le spectateur.

En Italie, malgré le nombre de grands théâtres d'opéra, la naissance d'une discipline attachée à explorer tous les aspects non musicaux de l'opéra s'est vérifiée très en retard par rapport aux pays du centre et nord Europe : mettre en scène un opéra, au sens strict d'élaborer et de conduire sa représentation scénique, consistait à traduire sur la scène - en décors, accessoires, costumes, gestuelle - les indications données par

⁵⁶ Cf Paolo BOSISIO, « La nascita della regia in Europa » dans Paolo BOSISIO (dir.), *Storia della regia teatrale in Italia*, Milan, Mondadori, 2003.

les didascalies implicites et explicites contenues dans le livret, à un moment où la ‘dictature’ des chanteurs et le vedettariat étaient toujours en vigueur.

Si en France les premières notations sur les mouvements de scène et les décors ont été publiées en 1828⁵⁷, dans la Péninsule, des « *disposizioni sceniche* », ou dispositions scéniques, ont commencé à apparaître dans la seconde moitié du siècle grâce à l’impulsion de Giuseppe Verdi (1813-1901)⁵⁸, le premier compositeur italien à écrire une musique fonctionnelle à la mise en scène, à être attentif au contrôle des chanteurs, des costumes et à veiller personnellement aux répétitions de ses œuvres.

La mise en scène moderne proprement dite présuppose toutefois l’autonomie esthétique du spectacle par rapport à la musique ; cette orientation ne s’impose en Italie que dans l’après- guerre, avec Giorgio Strehler (1921-1997) et Luchino Visconti (1906-1976)⁵⁹ qui ont signé leurs premières productions lyriques respectivement en 1947 et 1954. Ces deux artistes ont été les premiers à ancrer la fonction du metteur en scène aussi bien au théâtre qu’à l’opéra en continuant à travailler tout au long de leur carrière dans les deux registres.

Bien conscients des spécificités de l’opéra à l’intérieur du spectacle vivant, c’est-à-dire de sa double nature à la fois théâtrale et musicale, Strehler et Visconti ont fait de leurs mises en scène, comme l’a écrit Alberto Bentoglio, un « subtil compromis entre musique et parole, action des interprètes et espace scénique »⁶⁰. Fondé sur la fusion des différents arts - poésie, musique, peinture, architecture, danse - l’opéra est en effet une œuvre performative réunissant, de façon complexe et problématique,

⁵⁷ Livret de mise en scène manuscrit pour la *Muette de Portici* d’Auber, ayant comme titre « Mise en scène rédigée par Mr L. Paliani, artiste et régisseur du Théâtre Royal et de l’Opéra comique d’après les plans de Mr. Henri, directeur de scène », 1828, Mes 57 (3), 47 p. Cf. Céline FRIGAU *L’œil et le geste. Pratiques scéniques de chanteurs et regards de spectateurs au Théâtre royal Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2012.

⁵⁸ Cf. Marcello CONATI, Natalia GRILLI, *Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi*, Milan, Ricordi, 1993 et James A. HEPOKOSKI, Mercedes VIALE FERRERO, *Otello di Giuseppe Verdi*, Milan, Ricordi, 1990.

⁵⁹ Myriam TANANT, *Verdi en scène: l’approche de Visconti et Strehler*, dans « Chroniques italiennes » n°73-74, février/mars 2004.

⁶⁰ Alberto BENTOGLIO, *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Milan, Mursia, 2003.

deux ‘auteurs primaires’, le compositeur et le librettiste, auxquels la pratique scénique ajoute les figures du chef d’orchestre et du metteur en scène qui, dans l’optique de la reproduction des opéras d’auteurs non vivants, peuvent à juste titre être considérés comme des ‘auteurs’ complémentaires ; à ce propos Franco Perrelli parle même de la mise en scène en termes de « seconde création ».⁶¹

Les deux pères de la mise en scène italienne ont fait de ce caractère ‘total’ de l’opéra le point de départ de leur travail : les deux artistes avaient une solide formation musicale qui leur a permis d’analyser les partitions et d’activer des collaborations rigoureuses avec les chefs d’orchestre⁶², ce qui n’a pas empêché une étude critique de la dramaturgie, passant aussi à travers un travail en profondeur avec les chanteurs et les chœurs, relativement peu pris en compte auparavant dans le système productif des grands théâtres d’opéra italiens.

Si Visconti s’est dédié principalement aux opéras de Verdi, Strehler à travaillé sur un répertoire très vaste, en adaptant sa démarche aux différents répertoires : de fait la musique ne peut pas être considérée comme un corpus unique et un metteur en scène ne peut pas avoir le même rapport avec les opéras de Rossini, le drame en musique italien du XIX^e siècle, un *opera buffa* du XVIII^e siècle ou du théâtre musical du XX^e siècle, chaque compositeur ayant ses références culturelles et chaque opéra s’inscrivant dans un contexte historique et social bien défini.

Mais comment adapter cet état de fait à la pratique scénique ? Strehler lui-même a répondu à cette question en déterminant quatre voies utilisables par un metteur en scène qui veut réaliser un opéra⁶³ : la première voie consiste en une « interprétation archéologique », calquée sur la première représentation de l’œuvre à l’époque de sa composition ; la deuxième voie est repérable dans une « interprétation historicisante », qui reproduit les coordonnées spatiales et temporelles suggérées par le livret ; la

⁶¹ Franco PERRELLI, *La seconda creazione. Fondamenti di regia teatrale*, Turin, Utet, 2005.

⁶² On rappelle les binômes très fructueux entre Visconti et Giulini et Strehler et Abbado.

⁶³ Cf. A. BENTOGGIO, *Invito al teatro...*, op.cit.

troisième voie, par contre, est l'« interprétation actualisante », correspondant aux goûts contemporains. Mais c'est une dernière voie que l'artiste préfère, celle de l'« interprétation de l'esprit », c'est-à-dire la reconstitution de l'esprit dans lequel l'œuvre est née, vu à travers un regard contemporain : cette modalité de travail est appelée, par les spécialistes de théâtre, *regia critica*, mise en scène critique, et c'est, comme nous l'avons mentionné, sur elle que porte notre recherche.

Il s'agit d'une définition donnée *a posteriori*, dans les années soixante-dix en référence au travail des artistes dont les mises en scène mettaient au premier plan la dimension critique dans toutes les phases de la production : choix du spectacle, modifications éventuelles du texte, création des décors et des costumes, direction d'acteurs, lumières... La *regia critica* n'est donc pas un 'courant', mais une 'attitude', que l'on peut avoir à l'égard du théâtre dramatique - c'est surtout dans ce contexte que les historiens du théâtre l'utilisent - aussi bien que du théâtre lyrique. Cette approche pourrait donc bien se présenter comme l'équivalent scénique d'une lecture musicale philologique, ce que nous tenterons de démontrer à travers l'analyse des spectacles ; de fait, nous considérons la mise en scène comme une approche herméneutique des œuvres et comme révélatrice de sens cachés.

Si Strehler a été parmi les premiers à emprunter cette voie, plusieurs metteurs en scène ont suivi ce chemin et continuent de le faire aujourd'hui, toujours en cherchant à représenter l'esprit de l'œuvre, mais chacun dans son style, dérivant d'un contexte ou d'un parcours spécifique. Il est donc difficile de reconnaître d'emblée un *regista critico* et on ne peut pas attribuer cette appellation avec légèreté, mais seulement après avoir analysé les spectacles réalisés, et avoir reparcouru les étapes du travail créatif des artistes, en le resituant dans l'ensemble de leur carrière artistique, ce que nous ferons pour les trois metteurs en scène que nous avons sélectionnés.

Le théâtre naît de la rencontre entre le geste du mot et le geste de la musique. Entre un geste et l'autre il y a une sorte d'espace vide : moi, je travaille dans cet espace.⁶⁴

Avec cette déclaration, qui invite à explorer les rapports entre la musique et le texte coexistant dans la dramaturgie d'un opéra, Ronconi a résumé sa poétique, qui porte sur la recherche d'un véritable renouvellement du théâtre lyrique contre l'immobilisme et les conventions de la tradition.

Après s'être imposé comme metteur en scène de pièces dramatiques, il a commencé à se dédier aussi au théâtre musical en représentant la *Walkyrie* de Wagner au Teatro alla Scala de Milan en 1974. Il a alterné les classiques de l'opéra italien avec des œuvres peu connues par le public. Son rapport avec la dramaturgie musicale rossinienne a été et est toujours particulièrement fécond et se répète au cours des années avec des mises en scène qui font toujours parler d'elles. Nous étudierons en particulier *Moïse et Pharaon ou le passage de la Mer Rouge* (1983 et 2003), *Ricciardo e Zoraide* (1990), *Armida* (1993), *La Donna del lago* (2001) et *Semiramide* (2011).

Le parcours de Pier Luigi Pizzi est différent. Il débute comme scénographe, collabore avec Ronconi et avec d'autres artistes et sa pratique de la mise en scène reste marquée par cette formation, puisqu'il privilégie nettement l'aspect visuel. Il a fait ses débuts dans la *regia* lyrique avec le *Don Giovanni* de Mozart en 1977 au Teatro Regio de Turin, date à partir de laquelle il se consacre presque exclusivement au théâtre lyrique.

Interprète apprécié de tout le répertoire musical, Pizzi s'est spécialisé dans la mise en scène « rossinienne », en devenant rapidement le metteur en scène qui a le plus travaillé ce répertoire. S'il a abordé dès 1980 les *opere buffe* et les *opere serie* du compositeur de Pesaro, c'est surtout sur ces dernières que nous nous arrêterons et en particulier sur *Semiramide* (1980 et 2005), *Tancredi* (1982, 1991, 1992, 1999), *Mosè*

⁶⁴ Livia CAVAGLIERI, *Invito al teatro di Ronconi*, Milan, Mursia, 2003, p.120 : « Il teatro nasce dall'incontro del gesto della parola con il gesto della musica. Tra un gesto e l'altro c'è una specie di spazio vuoto: io lavoro dentro questo spazio. »

in Egitto (1983), *Maometto II* (1985 et 2005), *Bianca e Falliero* (1986), *Otello* (1988) et *Mosè* (1993).

Le troisième metteur en scène, moins connu par le grand public, est Pier'Alli, qui a commencé sa carrière comme artiste plasticien. Né une quinzaine d'années après ses deux collègues – qui, eux, sont presque contemporains⁶⁵ - il s'inscrit dans une génération successive, très marquée par les nouvelles technologies, par l'interaction entre cinéma et théâtre et par les avant-gardes artistiques.

Si son investigation du théâtre rossinien est moins constante de celle de Ronconi et Pizzi, elle est néanmoins très approfondie : il y a apporté sa plus grande contribution en 1996 avec la mise en scène de *Matilde di Shabran*, opéra *semi-seria* de la période napolitaine reproposée pour la première fois en temps modernes en obtenant un gros succès. Dans les toutes dernières années il s'est dédié au Rossini *serio* en mettant en scène *Mosè in Egitto* (2010) et *Adelaide di Borgogna* (2011).

Malgré la diversité des approches scéniques, les trois artistes ont en commun un intérêt constant pour les nouveaux langages scéniques et ils partagent la volonté d'avoir fait du théâtre musical un domaine de recherche très riche et toujours ingénieux, en proposant des mises en scène toujours innovatrices et cohérentes avec la partition et le livret. L'analyse de leurs esthétiques théâtrales et scéniques appliquées aux *opere serie* de Rossini nous permettra de répondre aux nombreuses questions soulevées par la mise en scène de cette dramaturgie musicale particulière.

⁶⁵ Pizzi est né en 1930, Ronconi en 1933, Pier'Alli en 1946.

MÉTHODE D'APPROCHE

Quand nous avons entamé nos recherches, axées sur les aspects théâtraux des opéras rossiniens et leur transposition scénique, nous avons dû effectuer un travail d'« épuration » des sources bibliographiques, plus ou moins célèbres, sur Rossini : les anecdotes et les données fausses ou imprécises dont nous avons parlé ont en fait été reportées de génération en génération sans en vérifier l'authenticité, en remplissant les livres de notions à prendre avec beaucoup de prudence. Ce n'est qu'après avoir lu des ouvrages plus récents et fondés sur des études scientifiques, comme *Il furore e il silenzio* de Vittorio Emiliani⁶⁶, que la vérité sur la vie et les œuvres de Rossini a été rétablie et que nous avons pu entreprendre notre travail sur des bases solides. Pourtant, même ces données erronées ont été utiles pour mieux comprendre l'idée que le public et les critiques de l'époque du compositeur avaient de lui, ce qui nous a fait supposer que sa réputation de farceur, dans la vie et sur la scène, est précisément l'une des causes principales de l'oubli dans lequel est tombée sa production *seria*.

Il a fallu ensuite vérifier la véritable valeur artistique de cette partie de la production rossinienne. Pour ce qui concerne les partitions, n'étant pas musicologue, nous nous sommes appuyée sur les éditions critiques, qui analysent les manuscrits autographes de Rossini, en présentant les problèmes musicaux et les solutions apportées par le compositeur. Ces ouvrages étudient aussi les partitions imprimées, qui donnent une idée de la diffusion et du succès de l'œuvre dans la période qui a suivi sa composition.

En ce qui concerne la dramaturgie théâtrale, en revanche, en dehors de l'essai de Baricco, très peu sont les ouvrages qui se sont dédiés à cet aspect de la production rossinienne et des titres qui semblaient très prometteurs, comme *Il teatro di Rossini*⁶⁷ de Fedele D'Amico et *La drammaturgia del Rossini serio*⁶⁸ de Daniela Tortora, font en

⁶⁶ Vittorio EMILIANI, *Il furore e il silenzio*, op.cit.

⁶⁷ Fedele D'AMICO, *Il teatro di Rossini*, op.cit.

⁶⁸ Daniela TORTORA, *Drammaturgia del Rossini serio*. op.cit.

réalité référence en particulier à la façon dont la musique rossinienne est structurée dans la partition et non pas à son application scénique. Cependant, si ces essais ne se sont pas pensés comme des guides à la théâtralité rossinienne, ils nous ont pourtant donné des clefs interprétatives de sa musique.

En l'absence d'ouvrages spécifiques sur les aspects scéniques des opéras de Rossini et de manuels méthodologiques sur l'analyse des mises en scène lyriques (même la célèbre *Analyse des spectacles*⁶⁹ de Patrice Pavis étant défailante car elle concerne le seul théâtre parlé), nous avons élargi le champ de recherche en faisant référence à des œuvres sur la mise en scène au sens général et sur la mise en scène lyrique en particulier, bien qu'en prenant parfois des directions très différentes de celle de notre réflexion. L'essai d'Isabelle Moindrot, *La représentation d'opéra: poétique et dramaturgie*, par exemple, étudie les rapports entre les différents arts qui composent le drame en musique en se fondant sur l'examen de la perception de la représentation, en ayant un regard vers l'œuvre et vers le spectateur, alors que notre approche considère les spectacles à partir du geste créateur du metteur en scène. Ces travaux nous ont permis de trouver des directions de réflexion pour un premier questionnement des *opere serie* rossiniens, qui s'est ensuite enrichi des problématiques soulevées par ces drames eux-mêmes ; notre réflexion a ainsi suivi une démarche inductive en se façonnant, au cours de ces années de recherche, comme un travail empirique.

Catégories et supports d'analyse

Nous avons commencé par l'examen des *opere serie* rossiniens dans leur contexte créatif et, au sein de ce répertoire, nous avons sélectionné onze œuvres – *La donna del lago*, *Bianca e Falliero*, *Adelaide di Borgogna*, *Semiramide*, *Ermione*, *Otello*, *Tancredi*, *Armida*, *Ricciardo e Zoraide*, *Maometto II*, *Mosè in Egitto* – qui ont été les protagonistes de la *Rossini-Renaissance* et qui, surtout, ont été mis en scène par

⁶⁹ Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2005.

Ronconi, Pizzi et Pier'Alli, les trois artistes sur lesquels nous avons choisi de focaliser nos recherches en raison de l'importante contribution qu'ils ont apportée à la redécouverte de ce répertoire.

Pour chacun de ces opéras, nous avons d'abord analysé le livret, sur lequel les metteurs en scène ne peuvent pas ne pas s'appuyer car il représente le noyau narratif de l'œuvre. Nous avons surtout essayé d'en dégager les qualités dramaturgiques et nous avons aussi étudié leurs sources littéraires en supposant qu'elles peuvent, en quelque sorte, influencer les metteurs en scène dans leur interprétation de l'œuvre. Par ailleurs, nous avons pris en compte la partition en étudiant la relation qu'elle entretient avec les autres codes du texte spectaculaire, comme le jeu scénique et la chorégraphie mais aussi la conception des décors et des lumières. Pour chaque drame en musique, après avoir pris conscience de toutes les possibilités d'interprétation que la musique porte en elle et avoir exploré le sens du livret, nous avons essayé de comprendre ce que les trois metteurs en scène examinés ont retenu de la 'poétique' du musicien. Nous avons étudié leurs spectacles dans leur diversité sémantique : l'interprétation du récit, l'organisation visuelle des décors, le style des costumes, le jeu scénique, la gestuelle et la proxémique des chanteurs/acteurs, les effets de lumière. Pour ce faire, nous nous sommes appuyée sur les documents visuels existant sur ces réalisations, qui peuvent éclairer les choix des metteurs en scène.

Ronconi, Pizzi et Pier'Alli n'ayant pas écrit de manifestes esthétiques, il nous a fallu les reconstituer, ainsi que leur intentions de mise en scène. Nous nous sommes fondé sur les ouvrages critiques qui les regardent et sur les interviews qu'ils ont accordées aux journalistes, que nous avons croisées avec les données que nous avons dégagées du dépouillement du matériel iconographique concernant leurs productions.

La source documentaire la plus fiable sur la transposition scénique d'un opéra serait celle des livrets de mise en scène mais ils ne sont pas systématiquement rédigés, ou sont d'accès difficile, ou encore ils ne sont pas toujours aussi exhaustifs que l'on le souhaite : parfois il ne s'agit que de notations des conduites de régie plus ou moins

sommaires sur un texte de jeu ; rare est le cas de Gaston Baty qui accordait une place très importante à la notation exceptionnellement détaillée de ses indications de mise en scène⁷⁰. De fait, sur les nombreuses productions étudiées, nous ne disposons que d'un seul manuscrit de mise en scène, celui de *Semiramide* mis en scène par Pizzi en 1980 à Aix en Provence, qui reporte principalement des esquisses des décors avec les positions des chanteurs.

Nous avons alors étudié, quand cela était possible, les maquettes des décors et des costumes, très importants pour mieux comprendre la poétique scénique de Pizzi et Pier'Alli, qui revêtent aussi les rôles de scénographe et de costumier, mais aussi de Ronconi, qui s'associe toujours à des collaborateurs qu'il choisit lui-même et avec lesquels il a un rapport très étroit. En raison de leur qualité artistique, ces esquisses sont souvent publiées dans les ouvrages critiques sur les metteurs en scène, autrement, nous avons pu les consulter auprès de la Bibliothèque nationale de France. Nous avons aussi pu analyser de nombreuses photographies de scène, rendues disponibles par les archivess de La Scala de Milan, du théâtre La Fenice de Venise et du Rossini Opera Festival, où nous nous sommes rendue personnellement. Il s'agit généralement d'images prises pendant le déroulement du spectacle et non pas de clichés de chanteurs/acteurs ayant pris la pose.

L'examen des enregistrements vidéo des productions sélectionnées et d'autres spectacles des trois artistes a aussi été essentiel. Un spectacle enregistré ne donne certes pas la même émotion qu'un spectacle auquel on assiste sur le vif, car on n'a pas les mêmes conditions de réception et l'enregistrement ne prend en compte qu'une seule reproduction, différente de celle de la veille et de celle du lendemain, et le seul point de vue du réalisateur. Cependant, un travail scientifique nécessite des sources de documentation fiables et, dans l'impossibilité de reproduire l'essence du spectacle *dal vivo*, l'enregistrement vidéo est le seul moyen que nous possédons pour avoir en même

⁷⁰ Baty faisait indiquer en marge du dialogue de petits croquis de mouvement, des indications de jeu et un minutage scrupuleux ; la musique des chansons était notée et placée en bas de page ; les coupures étaient marquées au crayon bleu. Cf. Fonds Gaston Baty, Institut d'études théâtrales - Université Paris III et Gaston BATY, *Qu'est-ce que "mettre en scène"*, Arles, Actes Sud, 2004.

temps tous les éléments du spectacle - musique, texte, mise en scène, décors, costumes, mouvement de scène et éventuelle chorégraphie, éclairage, scénologie - et de le revoir autant de fois que nous en avons besoin. Cependant, nous sommes consciente des risques à utiliser les photos ou les captations, qui ne donnent de la mise en scène que des images partielles ou faussées par le support, qu'elles soient fixes ou en mouvement⁷¹.

Toutes les vidéos des spectacles analysés ne sont pas en vente (seuls *Moïse et Pharaon* de Ronconi de 2003 et *Maometto II* de Pizzi de 2005 le sont) et celles des spectacles de Pesaro ne sont ni consultables sur place, ni empruntables, cependant nous avons pu avoir accès à toutes ces productions grâce à la volonté de partage d'un certain nombre d'amateur de l'opéra qui les ont chargées sur des serveurs spécialisés dans l'échange de fichiers, ou sur *you tube*, qui est chaque jour plus riche de documents audiovisuels rares.

Nous avons aussi eu recours à la presse écrite, qui est capable de reproduire le climat de la première représentation d'un spectacle et qui donne souvent la parole aux metteurs en scène, aux chefs d'orchestre et aux chanteurs. La plupart des archives des grands quotidiens italiens et étrangers a été numérisée, cependant il est difficile de trouver des articles du début des années quatre-vingt, pour lesquels il faut se rendre sur place. Il faut aussi remarquer que la presse ne couvre pas toujours les spectacles auxquels nous nous sommes intéressée, car elle ne s'intéresse qu'aux grandes productions en reléguant les autres à des petites rubriques avec le titre, les dates des représentations et les noms des artistes principaux.

De fait, les spectacles de Ronconi, Pizzi et Pier'Alli n'ont pas été les seuls que nous avons analysés : nous les avons comparés aux *opere serie* rossiniens mis en scène par d'autres artistes italiens et étrangers actifs dans leur même période. Nous avons eu l'opportunité de contacter certains d'entre eux, comme les metteurs en scène Stefano Vizioli et Marco Spada et les chanteurs Andrea Concetti, Nicola Marchesini et Daniela Barcellona, pour leur poser quelques questions concernant leur rapport avec le théâtre

⁷¹ Vincent AMIEL, *Mémoire en éveil. Archives en création*, Paris, L'Entretemps, 2006.

de Rossini. Ils ont très aimablement mis à notre disposition des matériaux iconographiques : des vidéos, des maquettes, des photos de scène et aussi des répétitions⁷².

Pour rendre la lecture de notre thèse plus fluide, ces sources primaires ne seront pas toutes insérées dans le texte principal, mais constitueront le noyau des annexes. Cette dernière partie ne se veut pas un catalogue, mais un instrument qui facilite la compréhension de notre analyse ; pour cette raison, elle comprendra aussi des fichiers sur les metteurs en scène, une sur les opéras de Rossini, et une pour chaque spectacle analysé, reportant sa distribution, le lieu et la date de représentation.

Plan de travail

Le corps de la thèse se compose de trois parties : une partie théorique concernant la mise en scène d'opéra, et en particulier la *regia critica* et les trois metteurs en scène qui représentent cette approche du drame en musique, et deux sections où nous analyserons des *opere serie* de Rossini produites d'abord par Ronconi, Pizzi et Pier'Alli, et ensuite par d'autres artistes aux esthétiques très différentes.

Dans la partie théorique, nous aborderons la *regia critica*, son histoire, ses caractéristiques et son application au théâtre chanté. Nous chercherons à établir une chronologie des artistes qui l'appliquent dans leurs travaux, de comprendre dans quel contexte elle s'est développée et aussi quel est son état actuel, en faisant aussi référence au *Regietheater*, que nous considérerons comme une dérivation du théâtre de mise en scène. Nous essayerons ensuite de comprendre les implications de la *regia critica* sur la mise en scène lyrique et en particulier sur le répertoire rossinien et sur sa redécouverte. Pour ce faire, nous nous interrogerons d'abord sur des problématiques

⁷² *Ivi*, volume des annexes, « sources primaires », pp. 79-118 et « interviews » pp. 119-130.

d'ordre général auxquelles les metteurs en scène devraient se confronter, comme la transposition scénique d'un texte musical, la distance temporelle qui sépare les œuvres du passé du public d'aujourd'hui et la question de la fidélité / liberté par rapport à l'«esprit» de l'opéra.

Nous étudierons ensuite, de plus près, Luca Ronconi, Pier Luigi Pizzi et Pier'Alli en essayant de saisir ce qui les associe et les oppose dans leurs formations, dans leur rapport avec les institutions théâtrales, dans leurs choix de répertoire et surtout dans leur esthétique et leur relation avec l'œuvre de Rossini. Nous analyserons aussi quelques-unes de leurs productions permettant de mieux comprendre leur poétique scénique.

Dans la deuxième partie, nous interrogerons plus en détail la production *seria* de Rossini que, pour en faciliter la lecture, nous avons divisée en trois chapitres thématiques : le premier porte sur des œuvres à sujet mythologique ou déjà traité par des tragédies antérieures ; le deuxième sur des œuvres à sujet historique ou d'inspiration chevaleresque ; et le dernier sur les drames à sujet sacré. Cette classification ne tient compte ni de la chronologie des opéras rossiniens, ni de celle des mises en scène, mais regroupe les spectacles en raison des difficultés que leur thématique, qui pourrait constituer un «sous-genre» des *opere serie*, pose aux metteurs en scène. Pourtant, ces trois chapitres sont assez perméables car ils se fondent sur les mêmes critères d'analyse, qui consistent d'abord en une étude du contexte de création, de la dramaturgie et des sources et ensuite en une étude des mises en scène. En outre l'analyse de chaque spectacle peut être lue séparément, ce qui nous suggère d'ultérieures pistes d'exploitation et permet au lecteur de choisir son propre parcours.

Pour tous les spectacles analysés, nous prendrons en compte l'historicisation des sources littéraires et la problématique de la fidélité des livrets à ces dernières, qui pourrait dépendre du décalage temporel qui les sépare. Nous avons déjà abordé la question du «sens» d'une œuvre, or, quand un artiste met en scène un opéra, il se trouve confronté non seulement à la partition et au livret, mais aussi à l'arrière-plan culturel

de ce dernier qui, généralement, est tiré d'un texte dramatique, lequel, à son tour, peut s'inspirer d'un précédent littéraire. Remonter à ces sources peut aider le metteur en scène à mieux comprendre l'« esprit » de l'œuvre qu'il représente sur scène, peut lui offrir des clefs interprétatives ultérieures et des points de comparaison ou de repère surtout lorsque la source est très célèbre et connue par le public, comme dans le cas d'*Otello* ou d'*Armida*. Il est intéressant de connaître les éléments qui rapprochent ou séparent le livret et la musique de leurs sources littéraires, car la mise en scène peut précisément exploiter ce décalage ou ces réélaborations et décider de les garder ou de les renverser dans son spectacle, si cela permet au « sens » de l'œuvre d'être mieux saisi par son public.

Dans le premier chapitre, nous avons rassemblé des opéras qui se fondent sur des tragédies antérieures, nous en avons sélectionnés trois : *Semiramide*, tiré de la tragédie *Sémiramis* de Voltaire, qui a fait suite à de nombreuses œuvres sur le même sujet ; *Ermione*, dont le livret reprend l'*Andromaque* de Racine, à son tour inspiré d'œuvres grecques et latines, et *Otello*, dont le livret s'inspire de la tragédie homonyme de Shakespeare.

Dans le deuxième chapitre nous analyserons trois opéras tirés de poèmes épiques, *Tancredi*, *Armida*, *Ricciardo e Zoraide*, et un opéra à sujet historique, *Maometto II*. Nous étudierons si les aspects « merveilleux » de l'Arioste et du Tasse se retrouvent dans ces drames en musique et dans leurs mises en scène et si les récits se fondant sur des événements réels (les croisades et la prise de Negroponte) sont présentés, en musique et sur scène, comme le combat de deux peuples opposés.

Dans le troisième chapitre nous analyserons l'*opera seria* *Mosè in Egitto*, mais aussi le « grand » opéra que Rossini en a tiré lors de sa période parisienne, *Moïse et Pharaon*, aussi bien que la traduction italienne de ce dernier, *Mosè*. Nous voulons en fait interroger le thème sacré de dérivation biblique et son mélange avec une source laïque, la tragédie *L'Osiride* de Ringhieri, dans un opéra napolitain et dans un opéra à la française, et essayer de comprendre lequel s'adapte le mieux aux scènes contemporaines.

Dans la troisième section, moins longue que les précédentes, nous retrouverons les trois opéras sacrés, *Tancredi*, *Semiramide* et *Armida* dans les mises en scène de Patrice Caurier et Moshe Leiser, John Copley, Hugo De Ana, Jean-Philippe Delavaut, Jürgen Flimm, Dieter Kaegi, Yannis Kokkos, Stephen Lawless, Kristine McIntyre, Marco Spada, Graham Vick, Stefano Vizioli et Mary Zimmermann. Nous avons choisi quatorze productions selon deux critères : la disponibilité des matériaux qui les concernent (dont le manque nous a fait écarter des mises en scène potentiellement intéressantes comme l'*Otello* de Jean Pierre Ponnelle) et surtout la problématisation de leur interprétation du 'sens' de l'œuvre. Nous avons rassemblé ces productions en deux groupes : dans un premier moment, nous analyserons celles qui, chacune dans son style, se rapprochent de *la regia critica* et, dans un second moment, celles qui en divergent plus ou moins radicalement et que l'on peut considérer comme des exemples de *Regietheater*.

Avec une attention particulière au travail de la scène, nous analyserons donc les choix esthétiques de Ronconi, Pizzi et Pier'Alli, en essayant de proposer une herméneutique de la dramaturgie rossinienne, de ses structures et des idées qu'elle véhicule, et d'explorer sa modernité et son actualité. L'analyse des spectacles nous permettra d'éclairer les principales questions que pose la mise en scène des œuvres lyriques - et plus précisément des *opere serie* rossiniens – et quel est l'apport de la *regia critica*, ce que nous tenterons de montrer par la comparaison avec des spectacles optant pour une approche scénique différente.

PREMIÈRE PARTIE
La regia critica face au Rossini serio

LE « THÉÂTRE DE MISE EN SCÈNE »

La regia critica : origines et caractéristiques

La *regia critica* est une modalité de mise en scène qui s'est développée en Italie à la fin des années quarante et a comme objectif un spectacle qui représente l'esprit de l'œuvre au public d'aujourd'hui. La définition s'est attestée *a posteriori* dans les années soixante, quand le metteur en scène Luigi Squarzina a précisé qu'avec cette expression il faut entendre une modalité de production et non pas un système stylistique ou une philosophie du théâtre⁷³. Cette modalité s'inscrit pleinement dans celui qui est appelé le *teatro di regia* où la mise en scène s'affirme comme véritable art de « l'agencement, en un certain temps et en un certain espace de jeu, des différents éléments d'interprétation scénique d'une œuvre dramatique »⁷⁴ et n'est plus une simple *messinscena*, qui, dans une acception large, désigne « l'ensemble des moyens d'interprétation scénique : décoration, éclairage, musique et jeu d'acteurs ».⁷⁵

Le passage de l'art de la *messinscena* à l'art de la *regia* a été long et graduel : dans les trente premières années du XX^e siècle la situation théâtrale italienne est plutôt hétérogène et comprend trois différentes modalités de travail, celle des dramaturges comme Gabriele D'Annunzio (1863-1938) et Luigi Pirandello (1867-1936) qui s'investissent dans le renouvellement des scènes, craignant qu'une transposition scénique non soignée dans les moindres détails trahisse leur dramaturgie ; celle des

⁷³ Cf. Luigi SQUARZINA, *La scena e la pagina*, dans « Sipario », décembre 1962.

⁷⁴ André VEINSTEIN, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Librairie théâtrale, 1992, p. 9. Cette affirmation est de 1955.

⁷⁵ A. VEINSTEIN, *Idem*. Avec ces mots, en 1955, André Venstein distinguait la mise en scène comme dimension matérielle de l'art avec laquelle on dirige tous les éléments d'un spectacle, principalement les acteurs et le jeu scénique. Même en italien on distingue ces deux aspects, en employant le mot *messinscena*, traduction littérale du français, dans les deux acceptions, tout en ayant une préférence pour les synonymes *allestimento scenico*,⁷⁵ pour le sens large, et *regia*, pour le sens étroit. Le mot *regia*, avec *regista*, a été introduit en Italie par Silvio d'Amico, dans le n° 1 du magazine « Scénario », qu'il a fondé en 1932 et c'est dans cette acception que nous les utilisons, en les préférant souvent aux formes françaises car les nombreux mots dérivés italiens nous donnent la possibilité d'exprimer les concepts de façon plus précise. (Cf. A.VEINSTEIN, *ibidem*, p. 375).

grands acteurs, qui adaptent les textes à leurs exigences, et celle des jeunes metteurs en scène innovateurs. Cependant, les écrits théoriques de l'époque, rédigés surtout par des critiques-metteurs en scène comme Silvio D'Amico (1887-1955) et Orazio Costa (1911-1999) donnent l'impression qu'elle n'était constituée que d'une seule typologie de metteur en scène, le *regista demiurgo*⁷⁶, le seul à jouir du statut d'artiste, à distinguer des dilettantes et des expérimentalistes.

Claudio Meldolesi précise cette assertion en décrivant la situation italienne de l'époque comme un *continuum registico*, un grand mouvement en direction de la moderne *regia*, caractérisé par des personnalités et des styles très différents, accompagné par des expériences d'avant-garde très discontinues. Il indique cette première phase de la mise en scène italienne avec l'expression « *regia equilibrante* »⁷⁷ ; elle se démarque par l'« illustration fidèle »⁷⁸ du texte, par la distance qu'elle prend des logiques commerciales et par une grosse attention apportée au travail préparatoire du metteur en scène,

À la fin des années quarante, dans l'immédiat après-guerre, on assiste à un processus d'institutionnalisation de la situation théâtrale italienne avec la création des premiers théâtres stables⁷⁹. Le *teatro di regia* tire profit de son acceptation par le circuit commercial car, bien que le public devienne toujours plus bourgeois, les meilleurs résultats en termes de recettes sont ceux du théâtre innovateur. C'est en cette circonstance que la *pratica registica* se consolide, est érigée en système et définit ses caractéristiques :

⁷⁶ Cf. C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Florence, Sansoni, 1984; nouvelle édition Rome, Bulzoni, 2008, p. 145. Avec cette expression « *regia demiurgica* » Meldolesi indique une « *regia somma di linee personali* », une mise en scène somme de lignes artistiques personnelles.

⁷⁷ C. MELDOLESI, *ibidem*, p. 42.

⁷⁸ Paolo BOSISIO, *La nascita della regia in Europa*, dans Paolo BOSISIO (dir.), *Storia della regia teatrale in Italia*, Milan, Mondadori, p. 64.

⁷⁹ Le premier est le Piccolo Teatro de Milan, fondé par Paolo Grassi (1919-1981) et Giorgio Strehler et 1947.

Cédant aux exigences d'un projet interprétatif et créatif les différents langages de l'art théâtral, le metteur en scène les promeut au grade de codes expressifs, chacun faisant sens indépendamment des autres. Dans cette reconquête globale des valeurs de la *spettacolarità* par rapport à la domination absolue du texte littéraire (et, avant lui, du protagonisme des grands acteurs) réside l'une des acquisitions les plus significatives du théâtre de mise en scène. [...] La mise en scène fournit une interprétation souvent nouvelle et malgré tout subjective et originale du texte, en utilisant tout le clavier mis à disposition de l'art théâtral et en l'accordant à son propre projet unitaire. Le metteur en scène doit faire sien l'opéra à représenter, en découvrant en lui toutes les possibles ressemblances éventuelles avec son propre univers poétique pour obtenir une synthèse susceptible de donner lieu à une création tout à fait indépendante et littéralement «nouvelle».⁸⁰

Meldolesi théorise l'existence de trois phases successives du théâtre de mise en scène. La première est la « *regia di orchestrazione stilistica* », mise en scène à orchestration stylistique, qui peut être considérée comme une évolution à la fois de la « *regia equilibrante* » et du théâtre des grands acteurs, de fait l'auteur affirme que cette tendance « correspondit à la face littérairement convenable du théâtre directorial »⁸¹. Des représentants de cette modalité sont Guido Salvini (1893-1965), Fantasio Piccoli (1917-1981) et Vittorio Gassman (1922-2000), unis par l'amour pour les grands textes et des publics nombreux et socialement composites. La deuxième modalité est la « *regia a spettacolo unico* », mise en scène à spectacle unique, qui rénove le modèle équilibrant de l'intérieur en faisant de ses productions non pas des épisodes isolés mais des étapes d'un parcours artistique et *registico* cohérent et unitaire, qui poursuit toujours le même spectacle idéal. L'historiographie reconnaît ce modèle dans l'activité d'Orazio Costa, Eduardo De Filippo (1900-1984) et Luchino

⁸⁰ P. BOSISIO, *Storia della regia...*, *op. cit.*, p. 66 : [Piegando alle esigenze di un progetto interpretativo e creativo i diversi linguaggi dell'arte teatrale, il regista li promuove al rango di codici espressivi, autonomamente significanti. In tale complessiva riconquista dei valori della spettacolarità rispetto alla predominanza assoluta del testo letterario (e, prima di esso, del protagonismo grandattoriale) risiede una delle acquisizioni più significative del teatro di regia. [...]La regia fornisce un'interpretazione spesso nuova e comunque soggettiva e originale del testo, avvalendosi di tutta la tastiera messa a disposizione dell'arte teatrale e accordandola al proprio progetto unitario. Il regista deve fare sua l'opera da rappresentare, scoprendo in essa eventuali consonanze con il proprio mondo poetico per ricavarne una sintesi capace di dare luogo a una creazione affatto indipendente e letteralmente "nuova"].

⁸¹ C. MELDOLESI, *Fondamenti...*, *op.cit.*, p.149: [corrispose alla faccia letterariamente dignitosa del teatro direttoriale].

Visconti. La troisième modalité est la « *regia critica* », mise en scène critique, la seule à se constituer comme véritable nouvelle méthode productive.

Une sorte de première définition de *regia critica* a été donnée au début des années cinquante par Giulio Cesare Castello, qui comprend qu'une certaine mise en scène italienne s'est donnée les moyens de « redécouvrir scéniquement »⁸² l'univers des civilisations théâtrales, depuis les Grecs jusqu'aux dernières dramaturgies. De fait, pour sa capacité d'actualisation, cette *regia* des « conquêtes critiques »⁸³ doit être distinguée par les autres modalités de la mise en scène et en particulier du « *spettacolo unico* », où « l'exercice de la lecture critique dépassait rarement la dimension philologique et de « *sussidio* » (« soutien ») (de la sensibilité, de l'idéologie, du métier)⁸⁴ ; la critique était donc en quelque sorte une justification de l'interprétation du metteur en scène et non pas son point de départ, et la mise en scène se contentait de traduire en images – décors, costumes, lumières - les indications didascaliques insérées dans le texte par le librettiste. Les deux modalités diffèrent aussi sur le thème de la « fidélité » à l'auteur dramatique : pour les metteurs en scène à « *spettacolo unico* » la fidélité consistait simplement à ne pas bouleverser la succession des aventures racontées par l'intrigue, et fidèle était celui qui « savait déduire des valeurs du texte un but interprétatif cohérent, à atteindre en termes de spectacle à travers un processus d'expansion stylistique relativement libre. Ce processus est désigné par le mot « *atmosfera* »⁸⁵. Il s'agissait donc d'un spectacle respectueux du texte et de son « *atmosfera* », c'est-à-dire de ses thématiques de base et de ses coordonnées spatio-temporelles.

⁸² Giulio Cesare CASTELLO, *Le conquiste critiche della regia italiana*, dans « Teatro scenario », 1^{er} juin 1952.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ Cf. C. MELDOLESI, *Fondamenti...*, *op.cit.*, p. 278 : [l'esercizio della critica raramente superava la dimensione filologica o di sussidio (della sensibilità, dell'ideologia, del mestiere)].

⁸⁵ Cf. C. MELDOLESI, *Fondamenti...*, *ibidem*, p. 279-280 : [dai valori del testo sapeva dedurre una meta interpretativa giustificata, da raggiungere in termini di spettacolo con un processo di espansione stilistica relativamente libero. La parola «atmosfera» designava questo processo].

Les mises en scène lyriques de Visconti constituent un exemple de ce processus, ses objectifs étant la récupération des valeurs dramatiques originales présentes dans le texte musical, la restitution de l'atmosphère des drames en musique et la volonté de rendre immédiatement perceptibles les situations dramatiques de l'intrigue. Gerardo Guccini souligne que dans les mises en scène d'auteur, l'effet de nouveauté n'était donc pas nécessairement produit par l'originalité de chaque mouvement scénique, mais de leur degré de relation avec le texte et, dans le cas de l'opéra, avec la partition et le livret⁸⁶.

À l'époque on considérait que la « *critica di sussidio* » et la « *fedeltà d'atmosfera* » constituaient la synthèse de l'art de la mise en scène, c'est donc ce point que les *registi critici* commencent à réfuter : ils considèrent que le théâtre dit « *d'atmosfera* » (autrement dit le « *teatro a spettacolo unico* » selon la définition de Meldolesi) comporte un éloignement du sens de l'œuvre, et que 'sens' et 'atmosphère' doivent se présenter comme un couple d'éléments opposés, dont la dialectique demande l'activation d'un troisième élément, l'« actualité ». Une question se pose alors : comment reproduire le « sens »⁸⁷ de l'œuvre. Meldolesi propose un schéma abstrait qui prend en compte le caractère hétérogène de la *regia critica*, selon lequel cette modalité de mise en scène reproduit en même temps le 'sens' et l'« *atmosfera* » de l'œuvre représentée en parcourant un « double parcours » qui consiste à réaliser deux spectacles à la fois, la « représentation du texte » et la « représentation actualisée ». Le premier parcours, plus externe, concerne la représentation du texte, dont le metteur en

⁸⁶ G. GUCCINI, « Direzione scenica e regia », in Bianconi Lorenzo, Pestelli Giorgio, *Storia dell'opera italiana, La spettacolarità*, vol. 5, Turin, EDT, 1988, p 161-162.

⁸⁷ Il faut rappeler que pour certains, le 'sens' d'une œuvre dramatique peut être celui que chaque 'lecteur' pour un roman, ou chaque spectateur pour une œuvre spectaculaire, donne à l'œuvre, donc le sens serait tout entier confondu avec la réception. Umberto Eco dans *Lector in fabula* (Paris, Livre de poche, 1989), qui reprend des suggestions des structuralistes, de Barthes notamment, montre que le sens d'une œuvre est infini, multiple. Le « sens » d'une œuvre théâtrale que les *registi critici* cherchent à reproduire est donc celui que le metteur en scène (et le '*dramaturg*' au sens allemand) introduit à travers sa « lecture scénique ». De fait, sur scène peuvent coexister un 'sens' qui serait celui du texte dramatique (écrit et musical) – bien que certains critiques comme Adorno affirment que la musique ne véhicule aucun sens - et un autre 'sens', celui du texte scénique (qui ajoute aux mots et aux sons, les corps, les voix, les lumières, etc ...). Cf. Marco DE MARINIS, *Semiotica del teatro*, Milan, Bompiani, 1982.

scène respecte la surface verbale et offre une transposition scénique vraisemblable, en évitant les transfigurations ; le metteur en scène situe le texte dans un contexte historique, c'est-à-dire qu'il en fait une voie de compréhension de la culture qui a produit le texte. Le second parcours, plus profond, est constitué par la relation que le metteur en scène arrive à saisir entre le texte d'origine et l' 'actualité' - c'est-à-dire le contexte de réception actuel - en particulier en termes socioculturels : cette voie s'exprime dans la représentation à travers les interventions du metteur en scène qui, en exploitant sa créativité critique, exprime par la mise en scène sa lecture du texte en saturant les espaces laissés ouverts par l'auteur, en faisant en sorte qu'il soit parlant pour le public d'aujourd'hui.

La subjectivité expressive restait toutefois en dehors du schéma : après l'échec d'une tentative de faire front pour participer activement à la vie politique dans le but de trouver une réponse à la crise sociale⁸⁸, c'est à travers leur art que les metteurs en scène réagissent, en se repliant chacun sur soi-même. Certains artistes, poussés par des besoins radicaux d'expression, renversent l'ordre des deux parcours en s'ouvrant à la théâtralité dans des formes apparemment marquées par les excès stylistiques et des formes expérimentales ; d'autres artistes restent entre les lignes du double parcours, tout en gardant une esthétique originale. La reconnaissance définitive de la *regia critica* vient quand on s'aperçoit, malgré cet isolement, du caractère convergent des différentes personnalités de ces metteurs en scène : sans intentions programmatiques, ces diverses expériences avaient donné naissance à une nouvelle façon de produire sous le signe de l'analyse critique.

Luigi Squarzina⁸⁹ propose une périodisation évolutive de la *regia critica* : à son avis la mise en scène devient 'critique' en passant par les stades intermédiaires du réalisme et de l'historicisme,⁹⁰ tandis que pour Meldolesi les expressions réalistes et historicistes ne sont que des variations de langage internes à une même modalité

⁸⁸ Cf. C. MELDOLESI, *Fondamenti...*, *op.cit.*, p. 266-272.

⁸⁹ Cf. Luigi SQUARZINA, *La scena e la pagina*, *op.cit.*.

⁹⁰ Cf. C. MELDOLESI, *Fondamenti...*, *op.cit.*, p 261.

productive. De fait, les historiens du théâtre distinguent deux générations de *registi critici* : la première correspond aux artistes actifs dans la période des premiers théâtres stables, donc de la fin des années quarante aux années cinquante. Les personnalités les plus représentatives sont sûrement Giorgio Strehler, auquel s'ajoutent Gianfranco De Bosio (1924-), Aldo Trionfo (1921-1989), et Giorgio De Lullo (1921-1981). Ces metteurs en scène de la première génération n'interviennent pas sur le récit représenté, mais sur la représentation du récit, qu'ils modèlent à travers la direction d'acteurs et le mélange des moyens spectaculaires : des décors stylisés, des transpositions d'époque ou des références aux décors originaux ; un jeu scénique qui se fait naturaliste ou qui retrouve les mesures de la pantomime et la valeur expressive de l'immobilité; tous les signes scéniques mettent concrètement en évidence – avec la musique, dans le cas des mises en scène lyriques - le sens de l'intrigue comme l'auteur l'avait conçu.

Dans les premières années soixante, la *regia critica* commence à manifester quelques contradictions : la nouvelle organisation des théâtres stables impose des rythmes de travail très serrés et un répertoire de qualité, ce qui influence les potentialités expérimentales du théâtre de mise en scène. Ainsi, tandis que des productions plutôt standardisées ramènent le second parcours à une fonction principalement décorative, une nouvelle génération d'artistes commence à s'affirmer. Parmi ces metteurs en scène innovateurs il faut citer Luca Ronconi, Mario Missiroli (1934-), Massimo Castri (1943-). Avec ces artistes, le spectacle commence à représenter plusieurs niveaux de récit à la fois, qui concernent les contextes des situations dramatiques et de leur élaboration artistique ; les structures du texte et les intentions de l'auteur ; les horizons d'attente du public contemporain et de celui du temps de la composition ; les valeurs symboliques de l'œuvre en elle-même et celles de sa réinterprétation contemporaine.⁹¹ À cette deuxième génération d'artistes, toujours en activité, nous pouvons en ajouter une troisième, composée par les metteurs en scène nés dans les années cinquante et soixante, comme Cesare Lievi (1952-).

⁹¹ Gerardo GUCCINI, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, dans « Turin d@ms review » du 08/12/2010, p. 18.

La regia critica du théâtre lyrique

La *regia critica* est donc un phénomène italien, lié au contexte de l'après-guerre, qui s'est développé dans le domaine du théâtre dramatique mais étant aussi extensible au théâtre lyrique.

La datation que nous avons utilisée pour le théâtre parlé peut s'adapter même au contexte musical. Au début du XX^e siècle, la modalité la plus récurrente était la « *regia equilibratrice* », simple reproduction des livrets et des didascalies, et les metteurs en scène dramaturges ont leur équivalent dans les compositeurs/metteurs en scène ou dans les chefs d'orchestre/metteurs en scène, comme Vittorio Gui. Dans les premières décennies, bien que le système productif soit encore lié au système des impresarios et aux *divi*, on peut observer des modifications en direction de la mise en scène au sens actuel : avec la « *regia a spettacolo unico* », le chant se fait plus naturaliste, le projet scénographique rentre dans les dispositions du directeur de scène et on commence à associer à la musique les ressources du théâtre parlé telles que des interprétations cohérentes et des pantomimes. Visconti, par exemple, même dans le domaine lyrique, essaye de reproduire l'« *atmosfera* » de l'œuvre, de l'action dramatique et du texte musical ; les diverses structures formelles deviennent aussi des objets à observer, à connoter historiquement et à illustrer dans leurs relations avec les vicissitudes du drame et avec la musique. Ensuite la question du « sens » se pose aussi pour l'opéra :

Tant que personne ne s'interroge sur le sens de ce qui est chanté, sur ce qui est véhiculé par la musique et par le drame, on peut à la rigueur parler de mise en place, sûrement pas de mise en scène, au sens qu'on donne à ce terme au théâtre depuis la fin du XIX^e siècle : celui d'un art autonome, d'un moyen d'expression indépendant, qui dispose de sa propre écriture, de sa propre idéologie, et se propose de réinterpréter un système de signes dramatique et musical, dans un espace précisément défini. De ce point de vue, il n'est pas exagéré d'affirmer que la mise en scène d'opéra vient de naître, que tout le reste à faire pour passer du concert costumé

à la représentation théâtrale, que par conséquent le théâtre lyrique offre au metteur en scène un champ immense, encore inexploré.⁹²

La regia critica s'impose alors même dans le domaine lyrique où, à travers des langages théâtraux unitaires, elle cherche à suivre les suggestions de la musique ; le « double parcours » doit ainsi prendre en compte le livret et la partition pour interroger le 'sens' de l'œuvre et l'adapter au contexte de réception. Selon Gerardo Guccini, la tâche essentielle de la mise en scène lyrique consiste dans la réalisation en termes sensibles de l'intégration entre l'action scénique et la musique : l'une concerne la mimique, la gestuelle et les mouvements des chanteurs ; l'autre exprime les passions et les sensations des personnages et définit les situations dramatiques⁹³.

Dans le domaine lyrique on retrouve les grandes personnalités de la *regia critica* et le classement chronologique appliqué au théâtre parlé : la première génération avec Giorgio Strehler, la seconde avec Luca Ronconi et aussi avec Pier Luigi Pizzi et la troisième dans laquelle on peut compter Pier'Alli. Dans la mesure où il ne s'agit pas d'un « courant » artistique, on peut retrouver cette modalité de mise en scène même dans des spectacles d'artistes étrangers et appartenant à des périodes différentes, comme le *Faust* de Gounod mis en scène par Jorge Lavelli (1932-) à l'Opéra de Paris en 1975 ou le *Tristan und Isolde* de Wagner qui a eu lieu à La Scala de Milan en 2007, mis en scène par Patrice Chéreau (1944-). Parmi les exemples italiens, de nombreux textes citent le *Ring* de Wagner mis en scène par Ronconi avec les décors de Pizzi à Milan en 1974, qui devient une critique de l'essor de l'ère industrielle dans l'Angleterre de la fin du XIX^e siècle.

La question de la 'fidélité' au sens d'un opéra lors d'une transposition scénique destinée au public d'aujourd'hui, que pose toute œuvre performative, est l'enjeu principal de la *regia critica*, qui cherche toujours de nouveaux défis, en choisissant des œuvres qui soulèvent des problèmes d'interprétation ou de mises en scène spécifiques,

⁹² Alain SATGE, *Opéra et mise à mort*, Paris, Fayard, 1979, p. 15.

⁹³ Cf. G. GUCCINI, *La regia lirica...*, *op.cit.* p 17.

comme les opéras « baroques »⁹⁴. La variété et la multiplicité des répertoires et le manque d'exploitation de leurs contenus par les modalités de mises en scène précédentes ont fait en sorte que l'opéra représente un terrain privilégié pour les *registi critici*, car il fournit un réservoir d'éléments dramatiques inédits ou à peine traités que l'on peut développer en cherchant ses relations, implicites ou allusives, avec le monde contemporain⁹⁵. La *regia critica* n'interprète donc pas l'opéra en illustrant scéniquement l'histoire mais en représentant un récit de second degré qui, dans les cas les plus organiques, tire de la musique ses thèmes et ses axes de développement sans passer forcément par la médiation du livret⁹⁶. Selon Guccini, la raison d'être de la *regia critica* appliquée à l'opéra ne se manifeste pas tant dans l'originalité et l'effet de surprise, mais plutôt dans le fait de mettre de nouveau la musique en valeur.

Dans son ouvrage sur *La generazione dei registi*, Claudio Meldolesi affirme que :

En termes de langage verbal, le *regista critico* se plaçait comme médiateur entre la langue textuelle et celle en usage au théâtre. D'où son intérêt pour la distance linguistique des classiques, exaltant son rôle de médiateur. C'était comme s'il fallait enrichir la langue du théâtre en vérifiant et en transformant au présent les différences du passé. Et puisque l'italien théâtral lui semblait codifié dans l'ensemble, le *regista critico* ne se spécialisa qu'en de nouvelles coloratures⁹⁷.

Nous estimons que cette affirmation, qui fait référence au théâtre dramatique, est aussi valable pour le contexte lyrique : étant donné que le langage musical est codifié et que la partition ne peut pas être modifiée par le metteur en scène, nous sommes portés à croire que la mise en scène d'opéra représente un défi intéressant

⁹⁴ Cf. Gérard GENETTE, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.

⁹⁵ G. GUCCINI, *La regia lirica...*, *op.cit.*, p. 18.

⁹⁶ G. GUCCINI, *ibidem*, p. 19.

⁹⁷ C. MELDOLESI, *Fondamenti...*, *op.cit.*, p. 286: [In termini di linguaggio verbale, il regista critico si poneva come mediatore fra la lingua testuale e quella invalsa nell'uso tetarale. Donde il suo particolare interesse per la distanza linguistica dei classici, esaltatrice dei suoi compiti mediatori. Era come se si dovesse arricchire la lingua del tetaro, riverificando e riconducendo al presente le differenze del passato. E poiché l'italiano teatrale gli sembrava sostanzialmente codificato, il regista critico non si specializzò che in nuove colorature].

pour le *regista critico* car ce n'est que dans les « colorature⁹⁸ » que son art peut s'exprimer. En d'autres termes, on peut affirmer l'existence d'un double « diagramme historique »⁹⁹ : dans le théâtre parlé, la *regia* a toujours cherché à s'émanciper de la dialectique qui existe entre le texte (première création) et la mise en scène (seconde création), en dépassant le concept de spectacle comme représentation d'une dramaturgie déjà formalisée ; les expériences d'avant-garde ont fait perdre cette notion de « seconde création » au profit de performances suffisantes à elles-mêmes, nous pensons en particulier au théâtre futuriste en Italie ou aux expériences du Living Theatre aux États-Unis. Dans le théâtre lyrique, en revanche, en raison de la centralité de la musique et de ses structures rigides, le travail du metteur en scène ne peut pas transformer la première création en une 'performance' et doit limiter sa liberté créatrice à la « représentation », en cherchant à faire coexister le respect de la partition avec le renouvellement des pratiques scéniques, ce qui fait de la mise en scène d'opéra le lieu privilégié des « secondes créations ». C'est cette diachronie qui, selon Guccini, distingue les transformations de l'opéra de celle des autres formes spectaculaires et en particulier du théâtre parlé¹⁰⁰.

La dialectique entre la première et la seconde création rappelle le « schéma du double parcours » qui, dans l'opéra, est plus facilement repérable que dans le théâtre parlé car il se caractérise, toujours selon Guccini, par une « théâtralité bipolaire », musicale et performative¹⁰¹. Il affirme que :

L'application sans médiation de la créativité du metteur en scène à l'opéra a produit une *spettacolarità* dissociée, dans laquelle l'anti-texte scénique du metteur en scène coexiste avec son référent de base, le texte en musique¹⁰².

⁹⁸ Meldolesi utilise le terme « coloratura » non pas au sens musical, comme ornement vocal, mais au sens de « création artistique ».

⁹⁹ G. GUCCINI, *La regia lirica...*, *op.cit.*, p.9.

¹⁰⁰ G. GUCCINI, *La regia lirica...*, *ibidem*, p.3.

¹⁰¹ *Idem*.

¹⁰² G. GUCCINI, *Direzione ...*, *op.cit.*, p. 168: [L'applicazione non mediata della creatività registica all'opera ha prodotto una spettacolarità dissociata, in cui l'anti-testo scenico del regista coesiste con il suo referente di base (il testo musicato)].

Or, cet anti-texte, que Giuseppe Bartolucci¹⁰³ appelle ‘écriture scénique’ – et qui désigne un système d’écriture impliquant tous les éléments linguistiques du théâtre, non seulement ceux liés à la mise en scène mais aussi à l’acteur et à la dramaturgie – coexiste avec l’‘écriture musicale’. Ces deux pôles, chacun exprimant une culture théâtrale différente, peuvent soit s’intégrer dans une synthèse esthétique, ce qui est normalement le cas de la *regia critica*, soit cohabiter comme des événements distincts avec un effet d’un contrepoint scénique. Luca Ronconi confirme cette ambivalence en affirmant que son intérêt pour l’opéra dépend de la duplicité des formes du drame en musique :

Dans le théâtre lyrique il y a deux textes, donc il y a la possibilité de travailler non seulement avec et parallèlement à un texte, comme cela arrive souvent dans le théâtre écrit, mais également sur les écarts entre les deux notations dans le texte, qui bien sûr provoquent des sollicitations souvent divergentes¹⁰⁴.

Cette dialectique constitue l’un des éléments qui différencient l’opéra des formes, pourtant proches, du théâtre parlé¹⁰⁵. Bien que ces deux formes spectaculaires aient toutes les deux subi des changements historiques à la fin du XIX^e siècle qui ont bouleversé les modalités d’écriture et les structures de production¹⁰⁶, dans le théâtre dramatique la désagrégation de ces unités procédurales a favorisé la naissance du phénomène de la mise en scène, tandis que, dans le théâtre lyrique, la *regia* ne s’est

¹⁰³ Cf. Giuseppe BARTOLUCCI, Valentina VALENTINI et Giancarlo MANCINI (dir.), *Testi critici 1964-1987*, Rome, Bulzoni, 2007.

¹⁰⁴ Franco QUADRI, «Colloquio con Luca Ronconi » dans *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene*, Turin, Einaudi, 1982, p. 162 : [Nel teatro d’opera di testi ce ne sono due, e quindi c’è la possibilità di lavorare non insieme a un testo, parallelamente a un testo, come succede spesso nel teatro scritto, ma addirittura negli scarti fra le due notazioni del testo, che naturalmente ti danno delle sollecitazioni spesso anche divergenti].

¹⁰⁵ L’opéra est l’union de différents arts, et son écriture se partage entre au moins deux « auteurs », le poète et le compositeur. De tous temps le rapport entre les deux a suscité des interrogations sur la prédominance du poète ou du compositeur (sans parler du chanteur, et du scénographe...). Voir l’opéra de Richard Strauss, *Capriccio*, qui met en scène une intrigue fondée sur cet ‘antagonisme’ fondateur entre poète et compositeur.

¹⁰⁶Cf. Gerardo GUCCINI, « L’Opera in quanto teatro. Acquisizioni e limiti della regia lirica », communication présentée à la table ronde *Il sipario strappato. Aspetti della Regia contemporanea nel Teatro d’Opera*, Bologne, Théâtre Communal, 29 avril 2008, in «Hystrio», Janvier-mars 2010.

pas développée comme une forme autonome et a nécessité l'intervention d'artistes qui se sont formés sur les scènes dramatiques. Ensuite elle a acquis une certaine autonomie avec des metteurs en scène provenant aussi des avant-gardes, du cinéma et de la danse. De fait, selon Guccini, alors que, à partir de la fin de la seconde guerre mondiale, des générations successives de metteurs en scène ont adapté leurs ressources culturelles et esthétiques aux besoins des opéras, depuis les années quatre-vingt, ce sont les metteurs en scène lyriques qui ont conduit les développements du système théâtral vers la culture de la mise en scène interprétative.

La question de l'« interprétation » ou, de la « seconde création » est centrale dans les débats des théâtrologues, qui parlent souvent du déclin de la mise en scène en tant que représentation et de sa mort dans le théâtre dramatique. À ce propos, Roberto Alonge a écrit que « si la mise en scène est née quand l'auteur est devenu le directeur, la boucle est bouclée lorsque le metteur en scène devient auteur ». ¹⁰⁷ Cela pourrait nous amener à supposer que, dans quelques années, la seule véritable *regia* théâtrale spécifiquement identifiée comme « art de la mise en scène » sera la *regia* d'opéra, en particulier la *regia critica* qui tente de respecter la partition et le livret, en empêchant la concentration de pouvoirs dans les mains du metteur en scène. Ce risque est souligné par Isabelle Moindrot, qui dénonce qu'après la tyrannie des chanteurs on est arrivés à une tyrannie des metteurs en scène. Elle souligne que :

La mise en scène d'opéra italienne a retrouvé récemment, principalement grâce à Giorgio Strehler, le goût de la théâtralité. En effet d'une part Strehler a toujours soutenu qu'à l'opéra la musique domine la représentation, comme dans la *commedia* le geste et la mimique l'emportent sur la parole. Il restait donc ainsi au plus près de la tradition italienne. Mais d'autre part, en s'appuyant sur les codes et les personnages de la *commedia dell'arte*, il permettait à une autre tradition hyper-performante de surcroît proche parente de l'opéra italien, d'ouvrir sur une théâtralité libérée, comme la mélodie italienne, de la tyrannie de la parole. On ne s'étonnera donc pas que les metteurs en scène les plus acharnés à dévoiler, parfois jusqu'à la caricature, la théâtralité du genre et son excès de performance, appartiennent

¹⁰⁷ Roberto ALONGE, *Il teatro dei registi*, Rome-Bari, Laterza, 2006, p. 183 : [Se la regia è sorta – osserva Alonge – nel momento in cui l'autore si è fatto regista, il cerchio si chiude nel momento in cui il regista si fa autore].

à la tradition italienne, nouvellement tournée vers la performance scénique, mais pour qui l'opéra a toujours été un lieu privilégié de la performance¹⁰⁸.

Dérivations et dérives du théâtre de mise en scène : le *Regietheater*

Quand l'obligation du respect de la partition et du sens de l'opéra vient à manquer, on peut assister à une prise de pouvoir abusive de la part du metteur en scène. C'est ce qui est arrivé avec une orientation de mise en scène née en Allemagne dans les années cinquante, le *Regietheater*, que l'on peut considérer comme une dérive du théâtre du metteur en scène ; de fait ce néologisme, en usage depuis les années soixante-dix, est formé par les termes allemands indiquant le 'théâtre' et la 'mise en scène'. Comme dans le cas de la *regia critica*, le *Regietheater* n'est pas un mouvement artistique organique, mais plutôt une tendance de mise en scène qui accorde au *regista* la plus grande liberté dans la façon de représenter un opéra ou une pièce dramatique par rapport aux indications scéniques du compositeur ou du dramaturge. Dans les dernières décennies, cette étiquette est devenue un cliché indiquant des réalisations très actualisés et provocateurs, alors que cette *pratica registica*, à ses origines, présentait de nombreux points en commun avec la *regia critica* : les deux approches sont nées dans les mêmes années, dans la même agitation culturelle qui a suivi la fin de la seconde guerre mondiale et avec une finalité comparable, celle de rénover les codes scéniques plutôt traditionnels à travers un travail radical sur la mise en scène.

Les historiens du théâtre considèrent comme événement déclencheur du *Regietheater* la mise en scène de *Die Walküre* par Wieland Wagner (1917-1966) en 1951.¹⁰⁹ A l'époque, il venait de prendre la direction du Festspielhaus de Bayreuth dans le but de réévaluer l'œuvre de son grand-père Richard Wagner, souvent associée

¹⁰⁸ Isabelle MOINDROT, *La représentation d'opéra: poétique et dramaturgie*. Paris, PUF, 1993. Thèse de doctorat nouveau régime, Anne UBERSFELD (dir.), Université Paris 3, 1989, p.504.

¹⁰⁹ Sur ce metteur en scène, voir les travaux d'un musicologue qui a fait sa thèse sur Wieland Wagner, Christian Chérézy.

à l'idéologie nazie¹¹⁰. Pour rénover la dimension spectaculaire de ce répertoire, guidé par les théories d'Adolphe Appia, l'artiste a conçu des mises en scène minimalistes et fortement symboliques, en cherchant à mettre l'accent sur les aspects épiques et universels des drames de son ancêtre, qu'il essaie de faire échapper aux interprétations abusives en appliquant aux textes une interprétation scénique fondée sur la psychologie des profondeurs. L'une des productions les plus exemplaires reste celle de la *Tétralogie* wagnérienne, *L'Anneau du Nibelung*, qu'il présente toute entière sur un plateau incliné, ayant la forme d'un disque, où toutes les intrigues se nouent et se dénouent. Il s'agit d'un espace circulaire unique, qui est délimité par de la lumière, et qui devient, selon les moments de la *Tétralogie*, les bords du Rhin, la maison de Hundig, le Walhalla, la forêt de Siegfried, la grotte de Mime, le rocher où dort Brunehilde, etc. En effet, c'est la musique qui ensuite permet au spectateur de savoir où il en est dans le déroulement des intrigues.

Se défaire du réalisme pictural de Wagner était révolutionnaire pour l'époque et la réaction que l'Allemagne a opposée au nazisme a sans doute contribué dans les années soixante et soixante-dix à l'émergence de mises en scène innovatrices, mais cette motivation a été plus un prétexte qu'une réelle motivation pour créer des spectacles transgressifs qui n'avaient plus rien en commun avec les projets et les choix esthétiques de Wieland Wagner. Le *Regietheater* a ainsi convergé en un style provocateur qui est rapidement devenu le porte-parole des mouvements juvéniles européens et de la lutte contre le matérialisme et le capitalisme, en dépassant les frontières de l'Allemagne et en s'ouvrant à des metteurs en scène provenant de différents secteurs de l'art.

¹¹⁰ L'admiration d'Adolf Hitler pour la musique du compositeur allemand Richard Wagner est bien connue : l'idéologie véhiculée par les livrets de Wagner, qui puise dans la mythologie pangermanique, et qui exalte une forme de surhomme, peut avoir été sur-interprétée et détournée par l'idéologie nazie : il s'agit bien en effet d'une récupération, à laquelle le compositeur est totalement étranger.

Un spectacle emblématique de cette seconde génération est *Der Ring Des Nibelungen* par Patrice Chéreau¹¹¹ de 1976 à Bayreuth. Le metteur en scène fait émerger, au-delà de l'imagerie traditionnelle des héros germaniques wagnériens (véhiculée par les livres, les estampes et par le cinéma aussi) un sous-texte qui serait porteur d'une idéologie anticapitaliste et marxiste : dans son interprétation de l'opéra, les jeunes-filles du Rhin deviennent des prostituées qui exercent leur métier à proximité d'un barrage hydro-électrique, les dieux sont une famille d'industriels de la fin du XIX^e siècle et Siegfried utilise un marteau-pilon industriel pour forger son épée. Cette production a été le chef de file de spectacles ayant en commun la conviction que la vision du metteur en scène sur l'opéra est aussi importante, sinon plus importante que celle du compositeur, car ce qui compte n'est pas ce que l'opéra voulait dire quand il a été composé, mais ce qu'il peut dire aujourd'hui. Cependant, l'actualisation de Chéreau¹¹² répond à une lecture cohérente du texte, visant à superposer les trois temporalités implicitement liées à l'œuvre mise en scène : celle qui découle de la « fable » (les héros de la mythologie germanique, avec leurs traits physiques donnés par le livret, et par l'imagerie liées aux légendes, par exemple le bandeau noir sur l'œil de Wotan, ou sa lance qu'il brise à la fin, ou les casques des Walkyries, Brunehilde en tête, ou encore les Géants de l'Or du Rhin qui gardent un aspect « fantastique »), celle qui est liée à l'époque de la composition de l'œuvre (celle de Wagner, début de la grande industrialisation allemande) et celle de l'époque du spectateur contemporain¹¹³. Les metteurs en scène qui se sont liés au *Regietheater* plus récemment, en revanche,

¹¹¹ Patrice Chéreau s'est affirmé dans le théâtre expérimental en mettant en scène de nombreux spectacles, ensuite il a abandonné cette relation intentionnellement conflictuelle avec la pratique et la culture de l'opéra, pour s'approcher des œuvres d'une manière qui concrétise dans des formes originales et innovantes les valeurs expressives propres de l'opéra représenté, comme *Tristan und Isolde* de 2007.

¹¹² Chéreau a aussi mis en scène très tôt des opéras de Mozart, *Lucio Silla*, puis *Così fan tutte*... Mais aussi *Wozzeck* d'Alban Berg, et *Lulu*, une mise en scène révolutionnaire de la fin des années '70.

¹¹³ Il est intéressant de remarquer que la *regia critica* et le *Regietheater* ont eu leur apogée avec des opéras wagnériens, ce qui pourrait vouloir dire que Ronconi-Pizzi et Chéreau ont eu la nécessité de partir d'une « œuvre totale », cohérente en tous ses éléments, pour procéder à une relecture critique ou à la déconstruction des structures opératiques.

s'arrogent le droit de substituer leur propre dramaturgie à celle des « premiers auteurs » en la déconstruisant et en changeant ses éléments constitutifs.

Le terme *Regietheater* indique donc à la fois deux différentes façons de mettre en scène, la première plus respectueuse du sens et de l'esprit du livret et de la partition et le second qui déconstruit l'œuvre pour mettre en valeur l'interprétation du *regista*. Les *Ring* de Wieland Wagner et de Chéreau représentent les deux extrêmes entre lesquels on trouve de nombreux exemples plus nuancés. Cependant, dans l'usage des journalistes et des critiques, le mot est utilisé presque exclusivement pour indiquer l'autonomie absolue du metteur en scène dans les spectacles lyriques. Cette association – prédominante mais pas exclusive – de l'expression *Regietheater* aux opéras ne correspond pas à des définitions conceptuelles, mais est empiriquement supportée par le fait que, dans d'autres formes théâtrales, l'hégémonie du metteur en scène ou est donnée pour acquise ou est remplacée par un collectif d'artistes.

L'extrême liberté des metteurs en scène se traduit dans la plupart de cas par une apparente dissociation de la partie musicale de l'opéra de la partie performative. Dans ce processus, la provocation s'exprime à travers la substitution des modalités de représentation traditionnelles ; toutefois, quand cette substitution se fait mécanique et répétitive, devient elle-même une convention admise par le spectateur et fige tout autant l'œuvre dans une interprétation stéréotypée : on y retrouve habituellement des sujets d'actualité tels que la drogue, la prostitution, la violence ; les grands événements historiques du passé proche, par exemple il est très fréquent de voir des chars armés, des chanteurs habillés avec des uniformes nazis ou fascistes, ou portant des valises faisant référence aux déportations des Juifs ; et des éléments qui peuvent choquer le public comme les nus sur scène, le sexe et aussi des références scatologiques. Du point de vue esthétique, le *Regietheater*, initialement associé à des formes épurées et symboliques, a ainsi rapidement évolué vers une recherche de l'excès, souvent à la limite du mauvais goût, au point que cette approche est aussi appelée « Eurotrash ».

Ces pratiques n'ont pas laissé le public et la critique indifférents : les défenseurs soutiennent que les œuvres des siècles précédents non seulement permettent, mais même demandent à être radicalement réinventées de manière à correspondre non

seulement au *Zeitgeist*, l'« esprit du temps » de la composition, mais aussi à se relier à des situations et des lieux que les compositeurs et librettistes d'origine ne pouvaient pas avoir imaginé, projetant ainsi la fable dans un contexte auquel le public contemporain peut se rapporter ; ils estiment en outre que suivre les intentions d'un compositeur dans une mise en scène lyrique ne comporterait pas de défi artistique, lequel résiderait au contraire dans sa modernisation. Les détracteurs, en revanche, considèrent l'attitude du *Regietheater* comme une sorte de parodie de la conduite du *regista critico*, car ces metteurs en scène n'effectuent pas des recherches adéquates aux responsabilités de leur rôle, ils ne connaissent pas les spécificités de l'opéra en traitant de la même façon des opéras du premier baroque ou du romantisme tardif – certains metteurs en scène affichent même leur incapacité à lire la musique – et souvent leur intention provocatrice ne fait pas suite à un projet de critique de la société, ayant comme seule motivation la provocation.

Parmi les représentants principaux du *Regietheater* nous pouvons rappeler l'américain Peter Sellars et l'espagnol Calixto Bieito, mais pour les opéras rossiniens nous ferons référence surtout au travail de l'anglais Graam Vick et du suisse Dieter Kaegi, dont la provenance montre l'étendue internationale de cette orientation esthétique de la mise en scène. L'analyse des *regie critiche* des *opere serie* de Rossini et leur confrontation ponctuelle avec les spectacles attribuables au *Regietheater*, qui pourrait être considéré comme la limite extrême qu'une lecture critique peut atteindre, nous permettra de vérifier dans quelle mesure et comment l'actualisation peut être appliquée aux *opere serie* rossiniens pour qu'ils puissent répondre aux attentes du public d'aujourd'hui et si la liberté du metteur en scène est limitée par le respect de la volonté du compositeur.

Pour comprendre l'étendu du *Regietheater*, il faut faire référence au système productif : de nombreux opéras rossiniens ont été mis en scène en Allemagne selon cette orientation, tandis que leur diffusion en Italie est encore ponctuelle¹¹⁴ et

¹¹⁴ *Ivi*, illustration n° 2 p. 28.

concentrée au Rossini Opera Festival, qui accueille des productions plus ou moins fidèles au sens de l'œuvre, présentant un décalage plus ou moins grand entre la musique et la partie performative. Le problème qui se pose est donc de savoir jusqu'à quel point la liberté du metteur en scène peut s'exercer, comment proposer une écriture scénique allant à la rencontre du public actuel sans trahir les intentions de l'auteur.

Mais quelles sont les attentes du public ? Des études sur la réception¹¹⁵ montrent que des opéras de Verdi ou Puccini comme *La Traviata*, *Aida*, *Turandot* ou *Madama Butterfly* sont entrés dans le patrimoine culturel italien en faisant partie de la culture populaire, ce qui veut dire qu'ils sont liés à des caractéristiques stylistiques et des *topoi*. Déjà dans les années soixante-dix, Luca Ronconi reconnaissait que l'opéra se distingue par la valeur archétypique de ses dramaturgies et par l'importance absolue des fins représentatives :

L'opéra conserve son caractère de représentation beaucoup plus que le théâtre dramatique. Il me semble que *Parsifal* et le *Trovatore* sont toujours attendus comme des réalités à chaque représentation, comme s'il y avait un *Parsifal* et un *Trovatore* universels qui fassent des tournées dans le monde entier, qui se proposent et se reproduisent sans cesse, et nous avons l'habitude de retrouver toujours les mêmes choses¹¹⁶.

Les *opere serie* de Rossini, n'ayant pas produit de tradition représentative, n'ont pas de précédent dans la mémoire collective, ce qui limite les *a priori* du public et permet au metteur en scène une plus grande liberté interprétative, car elle n'est pas influencée par une longue tradition représentative. L'analyse de spectacles nous permettra d'étayer nos propos.

¹¹⁵ Cf. AA.VV. *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*. Turin, EDT, 1989.

¹¹⁶ « Colloquio con Luca Ronconi » in Franco QUADRI, *op.cit.*, p. 159: [il teatro d'opera conserva il suo carattere di rappresentazione molto di più di quanto oggi non avvenga con il teatro di prosa. Mi sembra che un *Parsifal* e un *Trovatore* siano sempre attesi come delle realtà ad ogni successiva presentazione, come se esistessero il *Parsifal* e il *Trovatore* universali in giro per il mondo, che si ripropongono e si ripresentano continuamente, e in cui si è abituati a ritrovare sempre le stesse cose...].

RONCONI, PIZZI E PIER'ALLI

Appartenant à la deuxième et troisième génération de metteurs en scène de la *regia critica*, Ronconi, Pizzi et Pier'Alli ont produit au total plus de mille spectacles depuis les années cinquante jusqu'à aujourd'hui. Une chronologie comparée de leurs biographies et de leurs productions permettra de saisir ce qui les associe et les oppose, dans leur formation, leurs cadres de production, leurs choix de répertoire et leurs choix esthétiques.

La formation

Luca Ronconi naît à Sousse, où sa mère est enseignante de lettres, le 8 mars 1933. Après avoir passé sa jeunesse en Tunisie, il s'installe à Rome où en 1951 il s'inscrit à l'Académie Nationale d'Art Dramatique « Silvio D'Amico »¹¹⁷, l'équivalent italien du Conservatoire d'Art Dramatique en France. Dans ce cadre, il se fait remarquer par de grands metteurs en scène de l'époque comme Giorgio Strehler, Luigi Squarzina, Orazio Costa et Giorgio De Lullo ; c'est avec eux qu'il a la chance de commencer sa carrière de comédien, en interprétant des rôles de premier plan¹¹⁸. Toutefois, malgré la faveur de la critique et la possibilité d'entrer dans la « Compagnia dei giovani » (De Lullo – Falk Guarnieri – Valli)¹¹⁹, il essaye de changer de parcours en se mesurant avec l'écriture dramaturgique et en interprétant des films, sous la direction de Michelangelo Antonioni, Marcelo Pagliero et Mario Mattoli. Mécontent

¹¹⁷ Ronconi montre aussitôt qu'il est un comédien très doué et il obtient son diplôme en à peine deux ans, alors que la durée du cours est de trois ans.

¹¹⁸ On rappelle en particulier sa participation à *Tre quarti di Luna* de Squarzina dirigé par Giorgio Strehler, Piccolo Teatro de Milan, 1955.

¹¹⁹ Compagnia dei Giovani (1954-1974) a été fondée par le metteur en scène Giorgio De Lullo avec les acteurs Rossella Falk, Romolo Valli, Anna Maria Guarnieri et Tino Buazzelle et à laquelle s'ajoutent les comédiens Elisa Albani, Ferruccio De Ceresa, le metteur en scène et auteur Giuseppe Patroni Griffi et le scénographe Pier Luigi Pizzi.

de ces expériences et ne se sentant pas comblé¹²⁰, il recommence à travailler dans le domaine de la prose avec Squarzina mais, après quelques spectacles, il décide de clôturer sa brillante carrière de comédien pour se dédier à la mise en scène théâtrale et lyrique, où il pense exprimer au mieux ses dispositions artistiques.

Pier Luigi Pizzi débute aussi sa carrière dans les mêmes années. Né à Milan le 15 juin 1930, il s'inscrit à la faculté d'architecture de l'École Polytechnique, ce qui l'amène assez naturellement au travail de scénographe. Dans sa ville, il fréquente le théâtre La Scala et le Piccolo théâtre et travaille comme mime dans un spectacle de Strehler. En 1951, alors que Ronconi s'inscrit à l'Académie, Pizzi dessine sa première scénographie pour *Leocadia* de Jean Anouilh, mis en scène dans la salle de la place Tommaseo de Gênes par Giulio Cesare Castello. L'année suivante, toujours à Gênes et sous la direction de Castello, il crée sa première scénographie pour un opéra, le *Don Giovanni* de Mozart.

Pier'Alli, en revanche, né à Florence en 1948 et donc plus jeune que Ronconi et Pizzi, fait ses premières expériences théâtrales dans les années soixante-dix - alors que Pizzi et Ronconi sont déjà connus en Italie et à l'étranger - en s'imposant aussitôt dans le domaine des avant-gardes. Il fait des études d'architecture dans sa ville natale et il s'approche très jeune du théâtre en jouant dans des compagnies amateurs, ensuite il se spécialise en suivant des cours où il a la possibilité de travailler à la méthode Stanislavski avec Tatiana Pavlova ; c'est à ce moment là qu'il commence à penser à la mise en scène « Je ne voulais plus n'être que comédien. Je me sentais incomplet en étant comédien. [...] La volonté de modeler globalement la scène était en train de mûrir en moi »¹²¹. Il a donc en commun avec Pizzi les études d'architecture et avec

¹²⁰ Ginette HERRY (dir.), Luca RONCONI et Carlo GOLDONI, *La Serva amorosa*, Paris, Dramaturgie éditions, 2001.

¹²¹ Dino VILLATICO, « Lo scrigno della memoria » dans Maurizio BUSCARINO (dir.) *Pier'Alli. Il paesaggio della musica*, Milan, BNL edizioni et Leonardo Arte, 1998, p. 13 : [Non volevo più fare solo l'attore. Mi sentivo incompleto facendo l'attore. [...] Maturava in me la volontà di plasmare globalmente la scena].

Ronconi l'expérience de comédien. À cette activité théâtrale il associe la passion pour le dessin : dès les années de collège, il expose ses travaux, plutôt d'inspiration classique, ensuite, il se rapproche de l'art contemporain qui lui donne une nouvelle perception de l'espace « depuis ce moment-là, pour moi théâtre, cinéma, art sont essentiellement une vision spatiale »¹²².

Les cadres de production et le théâtre parlé

Luca Ronconi

En 1963, Ronconi commence à travailler en tant que metteur en scène en fondant une compagnie théâtrale avec les acteurs Carla Gravina, Gian Maria Volonté, Ilaria Occhini et Corrado Pani, pour laquelle il crée son premier spectacle : un collage de deux textes de Goldoni, *La putta onorata* et *La buona moglie*, réunis sous le titre de ce dernier ; il s'agit d'une mise en scène naturaliste et sans l'usage de masques.

En 1965, il se tourne vers un répertoire peu connu en dirigeant *Nemico di se stesso* de Térence et en 1966 la comédie *Gli straccioni* d'Annibale Caro. En cette même année il met en scène *I lunatici*, un ouvrage coécrit par les dramaturges élisabéthains Thomas Middleton et William Rowley ; à la suite de cette représentation, Ronconi est salué par la critique de l'époque comme l'un des principaux représentants du théâtre avant-gardiste italien. De fait, ce spectacle soulève les problématiques des productions à venir : Ronconi considère la mise en scène comme un acte créatif qui respecte, autant que possible, l'intégrité du texte, mais il rejette une interprétation historiciste ou psychologique et tend plutôt à le réélaborer, sur le plan du jeu des acteurs et de la scénographie, en donnant lieu, à partir du sens global du texte, à une « seconde création » indépendante du texte de départ.

¹²² D. VILLATICO, *Idem* : [Da allora per me, teatro, cinema, arte, sono essenzialmente una visione spaziale].

En novembre 1966, le nom de Ronconi figure parmi ceux de cinéastes, écrivains, artistes et acteurs signataires d'un fameux manifeste revendiquant, sur la revue «Sipario» n°247 de novembre 1966, une nouvelle fonction pour le théâtre et une place pour les jeunes dans les théâtres institutionnels. Cette période est marquée surtout par *L'Orlando Furioso* (1969) à partir du poème épique de l'Arioste, mis en scène au Festival dei due Mondi de Spoleto, dans une réduction d'Edoardo Sanguineti. La structure scénique est innovante : en se basant sur la technique des mystères médiévaux, l'action se déroule sur plusieurs plate-formes mobiles, ce qui oblige les spectateurs à se déplacer constamment pour suivre l'action. C'est le spectacle qui lui donne une renommée internationale, car il révèle une façon révolutionnaire de construire et faire du théâtre en dehors des espaces traditionnels. Ce spectacle permet à Ronconi d'être de plus en plus estimé par la critique et d'être choisi à la direction de la section Théâtre de la Biennale de Venise (1975 - 1977). Au terme de cette expérience, il fonde et dirige le « Laboratorio di progettazione teatrale » de Prato (1977 -1979). Il s'agit d'un projet interdisciplinaire complexe qui réunit, autour de Ronconi et de ses acteurs (le noyau est formé par la Coopérative Tuscolano), des intellectuels et des artistes tels que la scénographe Gae Aulenti, l'écrivain Dacia Maraini et le critique Franco Quadri et, dans la phase initiale, l'écrivain Umberto Eco et le compositeur Luigi Nono. La nécessité de s'appuyer sur une plus grande certitude au niveau économique et l'urgence d'approfondir l'analyse de la forme théâtrale sur plusieurs fronts sont à l'origine de l'initiative, où pour la première fois convergent massivement les collectivités locales toscanes. L'expérience, organisée en groupes, met ainsi en place une réflexion rigoureuse sur le sens et la valeur de l'expérience théâtrale dans le monde contemporain et soumet à une critique serrée toutes les idées conventionnellement acceptées de personnage, dialogue, espace scénique, relation avec le texte, mise en scène et dramaturgie, en vue de la conception d'un nouveau concept de théâtre. Une grande attention est aussi consacrée à la formation du public, tandis que Gae Aulenti met en œuvre un recensement et une requalification des salles de théâtre dans la région de Prato, y compris un ancien bâtiment industriel, le Théâtre Fabbricone. Dans sa brève existence, qui se termine à cause de profondes divisions

internes, le laboratoire met en scène trois spectacles très différents les uns des autres, *Le Baccanti* d'Euripide (1977), *Calderón* de Pier Paolo Pasolini (1978) et *La Torre* (1978) d'Hugo von Hofmannsthal, dont ce dernier, de la durée de 9 heures, en est une sorte de testament spirituel.

Après ces expériences en dehors du système avec des spectacles autoproduits et autofinancés et à peine quelques productions créés dans des cadres institutionnels, les années quatre-vingt-dix marquent l'entrée définitive de Luca Ronconi dans le monde des théâtres publics stables : de 1989 à 1994 il dirige le Teatro Stabile di Turin pour lequel il met en scène surtout des textes issus de la dramaturgie contemporaine et étrangère¹²³ en poursuivant sa recherche sur la dramaturgie nordique, avec Strindberg et Ibsen, sur la « filière autrichienne » avec Schnitzer et Holz et revient à Shakespeare et au théâtre grec, en outre il met en scène sa première œuvre de Čechov, *Le Tre Sorelle* (1989)¹²⁴.

En 1994, il est nommé directeur artistique du théâtre de Rome, où il met en scène un répertoire très varié¹²⁵. Les engagements auprès de théâtres stables permettent à Ronconi d'approfondir et d'ériger en système une activité didactique adressée aux jeunes acteurs qu'il avait commencée au début de sa carrière et qui, jusqu'aux années quatre-vingt, n'était que ponctuelle et limitée à l'académie « Silvio D'Amico » de Rome. Depuis son engagement contractuel au Stabile Turin, en revanche, la pédagogie

¹²³ Entre autres *Besucher* de Botho Strauss (1989) ; *Lo strano interludio* par Eugene O'Neill ; *L'uomo difficile* de Hugo von Hofmannsthal ; *Gli ultimi giorni dell'umanità* par Karl Kraus (1990) ; *La pazza di Chaillot* de Jean Giraudoux et *Nella gabbia* de Henry James, dans la réduction de Enzo Siciliano (1991) ; *Donna di dolori* de Patrizia Valduga ; *Misura per Misura* de Shakespeare ; *L'aquila bambina* d'Antonio Syxty (1992) ; *Affabulazione* de Pier Paolo Pasolini ; *L'affare Makropoulos* de Karel Capek (1993) ; *Venezia salva* de Simone Weil (1994).

¹²⁴ Il met en scène, entre autres : *Medea* (Zurich, 1981) ; *Spettri* de Ibsen (Festival des Deux Mondes à Spoleto, 1982) ; *Le due commedie in commedia* (Biennale de Venise, 1984) ; *Pluto* par Aristophane (Festival di Epidauro, 1985) ; *Il mercante di Venezia* (Paris, 1987) ; *Ignorabimus* de Arno Holz (Théâtre régional de Toscane et Teatro Metastasio de Prato 1986) ; *I dialoghi delle carmelitane* de Georges Bernanos (ATER, 1988) ; la *Mirra* par Vittorio Alfieri (Teatro Stabile de Turin, 1988).

¹²⁵ Il met en scène *Aminta* du Tasse (1994) ; *Peer Gynt* d'Ibsen (1995) ; *Re Lear* de Shakespeare (1995) ; *Il lutto si addice ad Elettra* d'Eugene O'Neill (1997) ; *Questa sera si recita a soggetto* de Pirandello (1998) et il est chargé des transpositions théâtrales de deux romans, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* de Gadda (1996) et *I fratelli Karamazov* de Dostoevskij (1998) et d'un texte écrit spécialement par Alessandro Baricco, *Davila Roa* (1997).

acquiert une place toujours plus grande dans l'activité du metteur en scène, qui ne fait pas de différence entre le travail avec les jeunes et celui avec les professionnels, et qui engage ses meilleurs élèves dans ses spectacles.

Depuis 1998, un an après la mort de son fondateur Giorgio Strehler, il est directeur artistique du Piccolo Teatro de Milan et de l'école d'acteurs annexe. Lors des successifs triennats, il travaille sur des répertoires très différents : le théâtre élisabéthain et du grand siècle, le théâtre grec, le théâtre baroque, Goldoni, les auteurs scandinaves et continue sa recherche sur des textes non dramaturgiques ; ainsi il réalise l'édition théâtrale du roman *Quel che sapeva Maisie* de Henry James et met en scène *Infinites* un texte écrit pour le théâtre par le scientifique anglais John D. Barrow, qui reprend la mobilité du public de l'*Orlando Furioso* (les deux produits lors de la saison 2001-2002).¹²⁶

En 2006, Ronconi est chargé de diriger cinq spectacles pour les Jeux Olympiques d'hiver de Turin¹²⁷ ; l'activité du metteur en scène se fait ainsi de plus en plus institutionnelle et dans des cadres de communication. Dans les dernières années, Ronconi continue à travailler sur des dramaturgies et des registres différents¹²⁸ : parmi

¹²⁶ Pour le Piccolo Teatro de Milan, Ronconi a produit : *La vita è sogno* de Calderón de la Barca et *Il sogno* de Strindberg (2000) ; *Lolita* de Vladimir Nabokov ; *I due gemelli veneziani* de Carlo Goldoni ; *Phoenix* de Marina Tsvetaeva ; *Candelaio* de Giordano Bruno (tous de la saison 2000-2001) ; *Prometeo incatenato* d'Eschyle ; *Le Baccanti* d'Euripide et *Le rane* d'Aristophane (lors de la saison 2001/2002). Dans les années suivantes il met en scène *Amore nello specchio* de G. B. Andreini (2002) ; *Peccato che fosse puttana* de John Ford (2003) ; *La Centaura* de Giovan Battista Andreini (2004) ; *Il Professor Bernhardt* d'Arthur Schnitzler (2005) ; *I soldati* de Jacob Lenz (2005) *Diario Privato* de Léautaud (2005).

¹²⁷ *Troilo e Cressida* di Shakespeare ; *Atti di guerra: una trilogia* di Edward Bond ; *Biblioetica, dizionario per l'uso* di Corbellini, Donghi et Massarenti ; *Il silenzio dei comunisti* di Foa, Mafai e Reichlin ; *Lo specchio del diavolo* di Ruffolo.

¹²⁸ En 2007 il produit *Inventato di sana pianta ovvero gli affari del Barone Laborde* di Hermann Broch ; *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury et le projet "Odissea doppio ritorno", un diptyque qui comprend *L'antro delle ninfe*, inspiré d'Homère et de Porfirio et *Itaca* de Botho Strauss. En 2008, il met en scène *Nel bosco degli spiriti*, une fable nigérienne mise en musique par Ludovico Einaudi et *Sogno di una notte di mezza estate* de Shakespeare. En 2009 il présente une étude sur *La Mouette* de Čechov ayant comme titre *Un altro gabbiano* ; *Il mercante di Venezia* de Shakespeare ; la comédie *Giusto la fine del mondo* de Jean-Luc Lagarce ; *I beati anni del castigo* de Fleur Jaeggy (2010) ; *La compagnia degli uomini* de Edward Bond (2011) ; *Nora alla prova di "Casa di bambola"* inspiré par Ibsen (2011) et *La modestia* de Rafael Spregelburd (2011).

ses dernières créations on rappelle *Il Ventaglio* de Goldoni (2007) et les ‘leçons’ sur la dramaturgie d’Ibsen (au Festival dei Due Mondi de Spoleto en 2008).

Pier Luigi Pizzi

Après quelques expériences surtout en Ligurie et dans la Vénétie, Pizzi s’installe à Rome, où en 1958 il commence sa collaboration avec la « Compagnia dei giovani » et De Lullo, qui dure vingt-cinq ans et qui ne se termine qu’à la mort du metteur en scène. C’est pour Pizzi une intense période d’apprentissage qui lui permet d’approfondir ses connaissances sur des dramaturges nationaux et internationaux tels que Patroni Griffi, Pirandello, Feydeau, Molière et Pinter et d’aborder de grands thèmes comme l’identité et la solitude, l’homosexualité et la famille, les passions amoureuses. Il est fort probable qu’en cette période Pizzi ait côtoyé Ronconi, car les deux artistes fréquentent le même milieu culturel et travaillent, l’un comme scénographe et l’autre comme comédien, avec les mêmes metteurs en scène mais, dans ces années-là, jamais dans les mêmes spectacles.

Dans ces années, Pizzi voyage beaucoup en Orient, où il étudie comment rendre l’artifice le plus naturel possible et comment atteindre une ‘spatialité pure’¹²⁹. Il enchaîne des collaborations avec de grands professionnels comme Franco Enriquez, Sandro Bolchi ou Franco Zeffirelli, mais sa carrière est marquée surtout pas les collaborations avec De Lullo et ensuite avec le metteur en scène Alberto Fassini, avec lesquels il a l’occasion de mieux découvrir le monde de l’opéra, domaine auquel, quelques décennie plus tard, il se consacrera entièrement.

Tout au long de sa carrière, comme nous verrons mieux par la suite, Pizzi a un rapport très étroit avec le théâtre La Fenice de Venise dont il est aussi chargé de

¹²⁹ L. ARRUGA, *Pier Luigi Pizzi..., op.cit.*, p.29.

superviser la restauration après l'incendie de 1996¹³⁰. Pizzi recouvre aussi d'autres charges institutionnelles telles que la supervision du projet de rénovation du Musée théâtral de la Scala et surtout la direction de l'Arena Sferisterio de Macerata. Il est à sa tête de 2006 à 2011 et choisit chaque année un fil rouge : en 2006 «Le voyage initiatique», en 2007 «jeu des puissants », en 2008 « la séduction », en 2009 « la tromperie », en 2010 « à la gloire de Dieu », en 2011 « liberté et destin » ; sur ces thèmes, il crée un ou deux spectacles pour chaque édition du festival.

Pier'Alli

De 1970 à 1982, il dirige la compagnie « Ouroboros »¹³¹ - dont font partie aussi la chanteuse et comédienne expérimentale Gabriella Bartolomei ; Ugo Chiti, aujourd'hui dramaturge, scénographe et metteur en scène, et Saverio Marconi, acteur et comédien et depuis 1988 directeur artistique de la « Compagnia della Rancia » spécialiste des versions italiennes des grands musicaux - qui a comme siège le théâtre Bacco du Palazzo Pitti. Avec son groupe, Pier'Alli réalise plusieurs productions pour les plus grandes scènes théâtrales alternatives et des festivals internationaux prestigieux tels que ceux de Nancy, Avignon, Varsovie, Caracas, Wrocław, Amsterdam (Holland Festival) et accueille aussi des compagnies d'avant-garde italiennes et étrangères.

Depuis ses premières représentations, *Confronto I* (Florence 1968) sur des textes de J.M. Synge (*Riders to the sea*) et R. Wilcock (*Brésil*), et *Ludus* (Venise 1970) - tiré d'*Haute surveillance* de J. Genet – l'espace scénique devient le protagoniste absolu, où le mot, vidé de son sens, devient pure sonorité et le geste se rapproche de la

¹³⁰ Dans ce même théâtre, il reçoit en 2005 le prix « Une vie pour la musique », qui s'accompagne en même temps d'autres prestigieuses récompenses internationales comme la Légion d'honneur et le titre d'« Officier des Arts et des Lettres » en France, le titre de « Grand'Ufficiale al merito della Repubblica Italiana » et en 2006 de « Commandeur de l'ordre du mérite culturel », la plus haute distinction dans le domaine de la culture de la Principauté de Monaco.

¹³¹ 'Ouroboros' est le serpent qui se mord la queue, symbole de l'infini, de la régénération et de la transformation.

chorégraphie. Ces recherches sont encore plus poussées dans *Morte della Geometria* de Giuliano Scabia (Florence 1965) *La Signorina Giulia* d'August Strindberg (1972) et *Winnie dello sguardo* (inspiré de *Happy Days* de Samuel Beckett, Florence, 1978), où le son, le geste, la parole et la lumière se fondent, comme nous verrons mieux dans le paragraphe suivant, en une sorte de spectacle total. En 1979, au Castello Sforzesco de Milan avec *Si come luce* de Sisto dalla Palma, le metteur en scène se mesure pour la première fois avec un espace non théâtral, mais c'est encore l'idée d'une fusion entre la musique et les autres arts qui retient davantage son attention, en le rapprochant toujours plus du théâtre musical ; cette même année, pour la Biennale Musica, il travaille sur *Prometeo Liberato* de Shelley avec des musiques de Francesco Carluccio. En 1980, il crée *Giulia round Giulia*, une nouvelle réécriture de la *Signorina Giulia* de Strindberg avec des musiques de Bussotti.

Les répertoires

Luca Ronconi

Depuis les années soixante, Ronconi alterne son travail sur le théâtre parlé avec celui sur le théâtre en musique. Il débute dans la mise en scène lyrique avec des opéras peu connus et très distants de la conception de l'opéra traditionnel : *Giovanna d'Arco al rogo (Jeanne au bûcher)* (1967) d'Arthur Honegger, un oratorio dramatique avec un prologue, *Arlecchino ovvero le finestre* (1967) de Ferruccio Busoni, un « capriccio scenico » en quatre temps et *Traumdeutung* (1969) de Globokar dont le texte est rédigé par Edoardo Sanguineti et auquel participent des comédiens non professionnels en matière de chant.

Gerardo Guccini répartit l'activité de Ronconi dans le domaine musical en deux cycles : le premier qui va de 1967 à 1979 et comprend environ dix-huit productions, dont plusieurs spectacles expérimentaux ; tandis que le second est principalement consacré à la récupération des œuvres du répertoire lyrique, que Ronconi a mis en

scène en adaptant son propre langage scénique aux exigences du genre¹³². De fait, depuis la seconde moitié des années soixante, Ronconi travaille régulièrement dans le domaine de l'opéra, en rencontrant toutefois d'âpres contestations qui le classent en une position assez révolutionnaire à l'intérieur du panorama lyrique. Ce n'est qu'après la mise en scène d'une célèbre *Tétralogie* wagnérienne que l'opinion sur Ronconi change : apprécié par la critique, depuis les années quatre-vingt, le metteur en scène est désormais considéré comme le réformateur d'une tradition et il intègre plutôt la catégorie des metteurs en scène institutionnels car il travaille dans les plus grands théâtres italiens et étrangers et ses spectacles demandent presque toujours des budgets très élevés. De fait, quand, après ses expériences collectives, Ronconi revient dans les rails du théâtre institutionnel, il se heurte à l'impossibilité de réaliser pleinement ses projets innovateurs dans le théâtre parlé et il décide de se consacrer surtout au théâtre musical en fréquentant des répertoires qu'il reprendra tout au long de sa carrière comme les grands chefs-d'œuvre du mélodrame italien¹³³ et européen¹³⁴ et le baroque italien¹³⁵. Dans les années quatre-vingt-dix, Ronconi se distingue pour les mises en scène de *Ladoiska* de Cherubini et *Fierrabras* de Schubert qui sont couronnées par le prix Abbiati¹³⁶ pour le meilleur spectacle respectivement pour les saisons 1990-1991 et 1994-1995, pendant cette période il se consacre aussi à la production contemporaine :

¹³² Cf G. GUCCINI, *Direzione ...*, op.cit , p. 169.

¹³³ *Nabucco* (1977) et *Trovatore* (1977) de Verdi; *Norma* di Bellini (1978) et plus tard il réalisera *Macbeth* (1980), *Traviata* (1982), *Aida* (1985) de Verdi et *Tosca* (1997) de Puccini.

¹³⁴ *Carmen* de Bizet (1970) ; *Das Rheingold* de Wagner (1979) ; plus tard il mettra en scène *Don Giovanni* de Mozart (1990 et 1999) et *Lohengrin*, de Wagner (1999).

¹³⁵ En 1985 il met en scène *L'Orfeo* de Rossi ; il reprend le travail sur le baroque à la fin des années quatre-vingt-dix avec trois spectacles de Monteverdi : *L'Orfeo* et *Il ritorno di Ulisse in patria*, les deux de 1998, et *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi, 2000

¹³⁶ Ronconi a aussi reçu trois prix Abbiati comme meilleur metteur en scène de l'année dans les saisons 1981-1982, 1987-1988 et 1991-1992.

Il caso Makropulos de Janáček, 1993; *Il giro di vite* de Britten, 1995; *Teorema* de Battistelli, 1996; *Ariadne auf Naxos* de R. Strauss, 2000¹³⁷.

La première phase de sa carrière lyrique est, en revanche, liée à la collaboration avec Pier Luigi Pizzi, alors scénographe, qui se révèle très fructueuse grâce à leur grande affinité intellectuelle. Le premier opéra qu'ils mettent en scène est *Carmen* de Bizet (Arène de Vérone, 1970) qu'ils considèrent comme un essai car encore lié au réalisme de matrice viscontienne. Les spectacles suivants, en revanche, s'éloignent des modèles et montrent un travail interprétatif solide et original visant à mettre en valeur le sous-texte, comme par exemple *Il trovatore* (Florence, 1977) dont ils mettent en évidence les aspects romantiques et nocturnes en alternant des éléments architecturaux avec des espaces naturels, ou encore *Nabucco* (Florence, 1977), spectacle emblématique et scandaleux, qui opère une superposition entre l'histoire et la mémoire afin de mettre en scène ce que l'opéra avait signifié pour le public du XIX^e et identifie le peuple Juif avec les révolutionnaires italiens des émeutes de 1848. Avec ce spectacle, pour la première fois, les deux artistes font se dérouler un opéra à l'époque de sa composition, une pratique qui, grâce à Ronconi, est devenue un fait acquis dans de nombreuses mises en scène lyriques, où la superposition de temporalités différentes implique souvent, surtout dans les futurs spectacles de Pizzi comme metteur en scène, un travail sur la méta-théâtralité.

Cette interprétation temporelle est reprise aussi dans la tétralogie de *L'anello del Nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*) wagnérien, avec lequel Ronconi et Pizzi imposent leur binôme artistique auprès du public et de la critique. Cette série de spectacles représente en effet un tournant dans la carrière lyrique de Ronconi et le metteur en scène les indique comme ses premières véritables mises en scène d'opéra.

¹³⁷ Parmi les mises en scène lyriques les plus récentes, on rappelle *King Lear* de Reimann pour le théâtre Regio de Turin (2001); *Giulio Cesare* de Händel (Madrid, 2002); *Alfonso ed Estrella* de Schubert (Cagliari, 2004); *Il barbiere di Siviglia* (Pesaro, 2005); *Falstaff* de Verdi en 2006 au Maggio Musicale Fiorentino; *Turandot* en 2007 pour le début de la saison du Regio de Turin et le *Trittico* de Puccini à la Scala de Milan (2008, repris à l'Opéra de Paris en 2010). Il reprend aussi le *Viaggio a Reims* de Rossini à la Scala (2009); il met aussi en scène de *La clemenza di Tito* de Mozart pour la réouverture du San Carlo de Naples après restauration (janvier 2010), dans ce même théâtre en novembre 2011, il met en scène *Semiramide* de Rossini.

Les deux artistes commencent par mettre en scène *La Valchiria (Die Walkürrie)* à la Scala de Milan en 1974¹³⁸, sous la direction de Riccardo Muti, et poursuivent l'année suivante avec *Siegfried*. La *Tétralogie* est arrêtée à cause de désaccords avec le chef d'orchestre Wolfgang Sawallisch, qui aurait dû être le successeur de Riccardo Muti, et reprise en 1979 au Maggio Musicale Fiorentino, dans une nouvelle version scénique, sous la direction de Zubin Mehta et est complétée en 1981. Bien que refaite *ex novo*, la seconde *Tétralogie* a en commun avec la première le point de départ : le metteur en scène et le scénographe cherchent à dépasser la tradition représentative naturaliste de Richard Wagner et l'abstraction symbolique de son petit-fils Wieland en essayant de représenter la vision que Wagner et les personnes de son époque avaient du mythe des Nibelungen. La coexistence de l'imaginaire avec l'inscription de l'opéra dans le contexte historique de la création originelle, toutefois, se décline différemment dans les quatre volets de l'œuvre, jusqu'à donner dans *La Valchiria* une ambiance bourgeoise, comme chez Chéreau. Ronconi et Pizzi effacent presque complètement le mythe - qui n'est évoqué que dans *L'Oro del Reno (Das Rheingold)* pour adapter la saga au public contemporain : ils atténuent le ton épique du livret wagnérien pour récupérer la dimension narrative et rendre tous les personnages plus humanisés. Dans *Il crepuscolo degli dei (Götterdämmerung)* ils accentuent la présence d'éléments circulaires qui font allusion au titre et à la répétitivité des événements. Le *Ring* est ainsi relu en clef moderne :

L'ancien mythe des Nibelungen dans lequel Wagner introduit des éléments de la pensée moderne est observé avec une prise de conscience amère de la trajectoire tragique des événements et des conséquences extrêmes et brutales auxquelles l'histoire a conduit le rêve d'un peuple et d'une société désireux de puissance, d'héroïsme, de beauté.¹³⁹

¹³⁸ Ce spectacle anticipe donc de deux ans celle de Chéreau qui situe aussi les événements au XIX^e siècle.

¹³⁹ Livia CAVAGLIERI, *Invito al teatro di Luca Ronconi, op.cit.*, p. 119: [L'antico mito nibelungico in cui Wagner insinua elementi di pensiero moderno è osservato con l'amara consapevolezza del tragico cammino degli eventi, delle conseguenze estreme e brutali cui la storia ha portato il sogno di un popolo e di una società desiderosi di potenza, eroismo, bellezza].

Ce spectacle est récompensé par la critique avec le prix spécial du Jury du Premio Abbiati¹⁴⁰ saison 1980/1981, dans la même manifestation Pizzi est déclaré meilleur scénographe de l'année.

Le dépassement des limites spatiales de la scène est un élément commun aux deux artistes, qui cherchent à surmonter cet obstacle à travers des éléments provocateurs, des matériaux insolites ou des lumières qui font allusion à d'autres significations, donc avec une scénographie qui se fait clef de lecture de l'œuvre : c'est le cas par exemple de *Manon Lescaut* que Ronconi et Pizzi centrent sur les mouvements et les déplacements¹⁴¹ qui sont dans la trame du livret et qui se traduisent scéniquement en créant le lit de la protagoniste en forme d'embarcation.

Ronconi et Pizzi alternent leur travail dans le domaine du drame en musique avec une activité très intense et marquée par un fort impact visuel aussi dans le domaine du théâtre parlé ; les pièces auxquelles ils se confrontent sont pour la plupart tirées du répertoire classique européen, de l'antiquité, de la renaissance, du Baroque ou du premier romantisme allemand¹⁴². Les deux artistes travaillent aussi à une reprise

¹⁴⁰ Le prix Abbiati a été créé en 1980. Il est attribué par la critique musicale italienne et récompense les meilleurs spectacles lyriques, artistes (metteurs en scène, scénographes, chanteurs, chef d'orchestre...) et manifestations lyriques de la saison. Il s'agit du prix le plus prestigieux dans le domaine de l'opéra.

¹⁴¹ *Manon Lescaut* est une œuvre qui en effet est centrée sur l'idée du « voyage », de la fuite, de la déportation. Dans celle de Massenet, le livret fait voyager d'une auberge normande, où a lieu la rencontre, à divers lieux parisiens – la petite chambre des amants, le Cours la Reine où Manon triomphe après avoir sacrifié son amour, l'église Saint Sulpice.

¹⁴² *Il Candelaio* de Giordano Bruno (Biennale de Venise, 1971) ; *XX*, du contemporain Rudolf J. Wilcock (Paris, 1971) ; *Das Käthchen von Heilbronn* de Heinrich von Kleist (Zurich, 1972) ; *Oresteia* (Belgrade, 1972) ; *Utopia*, librement inspiré de l'œuvre d'Aristophane (Biennale de Venise, 1975) ; *Die Vogel (Les oiseaux)* et *Die Orestie (L'Orestie)*, Vienne, 1975 et 1976). Pour de nombreux spectacles de cette période, Ronconi demande la collaboration de Pier Luigi Pizzi : *La centaura* de G.B. Andreini, spectacle de fin de cours du cours de théâtre de l'Académie, année 1971-1972 ; *Die Backen (Les Bacchantes)* d'Euripide, pour le Burgtheater de Vienne, 1973 ; *Una partita a scacchi* de Middleton, 1973.

pour une série télévisée en cinq épisodes (1975)¹⁴³, du célèbre *Orlando Furioso*, qui nécessite d'être complètement revisité à cause de sa structure spatiale particulière.

La coopération des deux artistes est très étroite et dure un peu plus que dix ans, ne ralentissant que lorsque Pizzi, à la fin des années soixante-dix, décide de « prendre sur soi l'entière responsabilité du spectacle »¹⁴⁴ en devenant lui aussi metteur en scène. Cependant, en 2004 - vingt-cinq ans après la dissolution de leur binôme - ils travailleront encore ensemble pour la mise en scène de *L'Europa riconosciuta* de Salieri, pour la réouverture, après de travaux, de la salle Piermarini de La Scala.

Pier Luigi Pizzi

Le passage de la scénographie à la mise en scène, ou mieux l'intégration des deux arts, car Pizzi continue de dessiner les décors et les costumes pour ses spectacles, advient en 1977 lorsque Pizzi met en scène *Don Giovanni* de Mozart, qui d'ailleurs est le premier opéra qu'il réalise aussi en tant que scénographe en 1952. Lors d'une interview de Claudio Casini, Pizzi affirme que l'événement s'est passé par hasard¹⁴⁵, mais qu'il en était psychologiquement prêt et il ajoute que :

J'ai eu l'habitude de travailler en étroite collaboration avec les metteurs en scène qui m'intéressaient, comme Strehler, qui a été mon premier maître, De Lullo bien sûr, Squarzina, Sequi et surtout Luca Ronconi ; je me demandais quel genre de solutions je trouverais à leur place pour chaque problème qui se posait. D'ailleurs, j'avais compris que <la scénographie> ne pouvait pas avoir que la seule fonction illustrative, mais elle devait être à la base de

¹⁴³ L'inlassable activité dans le domaine du théâtre parlé est accompagnée occasionnellement par un travail pour la télévision, menant Ronconi à s'intéresser à des expériences de « traduction » de l'un à l'autre code, tels que la version télévisée de *Orlando Furioso*, la reprise vidéo de *Gli ultimi giorni dell'umanità* de Karl Kraus et la création *ex novo* de *John Gabriel Borkman* d'Ibsen. En 1998, il coordonne la saison théâtrale radiophonique de la RAI, en planifiant l'ensemble de la programmation et en dirigeant lui-même la mise en scène de textes comme *l'Alceste di Samuele* d'Alberto Savinio.

¹⁴⁴ Vittoria CRESPI MORBIO, « Conversando con Pizzi », in *Pizzi. Il teatro della meraviglia*, Gênes, Tormena Editore, 1999, p.9.

¹⁴⁵ Pizzi raconte à Claudio Casini (Cf. C.CASINI, « Intervista a Pier Luigi Pizzi » in *L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dal Teatro La Fenice 1938-1992*. Venise, 1992) qu'il a choisi de devenir metteur en scène par une impulsion naturelle parfois masquée par des circonstances occasionnelles telles que l'absence du metteur en scène Enriquez trop occupé, ou de De Lullo terrifié par l'avion.

l'interprétation. [...] J'ai donc commencé à présenter à mes metteurs en scène des propositions scéniques qui contenaient déjà des solutions de mise en scène, bien sûr, toujours ouvertes à toute possible discussion.¹⁴⁶

Pendant une décennie, Pizzi alterne ses propres mises en scène avec des scénographies réalisées pour d'autres artistes et travaille en même temps sur des spectacles de théâtre parlé et des spectacles lyriques, qui deviennent son champ de recherche exclusif. Lorenzo Arruga affirme que :

Pizzi metteur en scène était destiné au théâtre lyrique. Il avait une grande familiarité avec la musique, il était habituel pour lui de l'écouter dans son rythme dramaturgique naturel. Au contraire de la majeure partie des metteurs en scène, qui appliquent la musique aux idées théâtrales qu'ils se sont faites sur le livret, et diversement des scénographes qui captent plus facilement les atmosphères culturelles, morales et psychologiques de la partition que son ordre narratif, Pizzi la lisait dans son rapport avec l'espace du plateau d'opéra, la situait définitivement dans la logique pour laquelle elle avait été écrite. Il avait compris désormais la particularité non seulement des personnages d'opéra, mais aussi des interprètes.¹⁴⁷

Dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, en outre, voient le jour de nombreuses productions de Pizzi, une dizaine par an en moyenne. Le nombre de scénographies pour d'autres artistes diminue considérablement pour laisser la place à un travail très approfondi sur l'opéra baroque : commencée en 1978 avec l'*Orlando Furioso* de Vivaldi, cette recherche se poursuit en particulier avec *Ariodante* (1981) et *Rinaldo* (1985) de Händel, *Les Indes galantes* et *Hyppolite et Arcie* de Rameau (les

¹⁴⁶ Claudio CASINI, « Intervista a Pier Luigi Pizzi » in *L'immagine e la scena...*, *ibidem*, p.32: [Avevo preso l'abitudine di lavorare a stretto contatto con i registi che mi interessavano, come Strehler che è stato il mio primo maestro, De Lullo naturalmente, Squarzina, Sequi e soprattutto Luca Ronconi; mi chiedevo che tipo di soluzioni avrei trovato al posto loro per ogni problema che si poneva. Avevo d'altra parte capito che <la scenografia> non poteva avere funzione soltanto illustrativa, ma doveva essere alla base dell'interpretazione. [...] Ho cominciato dunque a presentare ai miei registi proposte scenografiche che contenevano già soluzioni registiche, naturalmente aperte sempre ad ogni possibile discussione].

¹⁴⁷ Lorenzo ARRUGA, *Pier Luigi Pizzi : inventore di teatro*, Turin, Allemandi, 2006, p 136: [Pizzi regista era destinato al teatro d'opera. Aveva prima di tutto maturato una grande familiarità con la musica, gli era ormai abituale ascoltarla nel suo naturale passo drammaturgico. Al contrario della maggior parte dei registi, che applicano la musica alle idee teatrali che si sono fatti sul libretto, e diversamente dagli scenografi che captano più facilmente le atmosfere culturali e morali e psicologiche della partitura che non il suo ordine narrativo, Pizzi la leggeva nel suo rapporto con lo spazio del palcoscenico d'opera, la situava definitivamente nella logica per cui era stata scritta. Aveva ormai capito la peculiarità non solo dei personaggi d'opera, ma anche degli interpreti].

deux de 1983), l'*Orfeo* de Monteverdi (1984) et *Armide* de Gluck (1997). En 1980 il met en scène à Aix-en-Provence son premier opéra rossinien, *Semiramide*. Depuis 1982 il monte régulièrement du Rossini au Festival de Pesaro et ailleurs, en mettant en scène en moyenne trois opéras rossiniens par an, ce que nous verrons en détail plus tard. Au cours de cette période, Pizzi est aussi appelé pour les grands événements tels que l'inauguration du Wortham Center de Houston (en 1987 avec *Aida*) et de l'Opéra Bastille de Paris (en 1990 avec *Les Troyens* de Berlioz) et il est requis à plusieurs reprises pour l'ouverture de la saison à la Scala.

Pendant ce temps, Pizzi se tourne vers le répertoire contemporain en créant des spectacles qui accordent le public et la critique : *Death in Venice* de Britten au Teatro Carlo Felice de Gênes et *Elegy for Young Lovers*. Il met aussi en scène *Le domino noir* d'Auber et *Les Pêcheurs de perles* de Bizet au Théâtre Malibran, qui obtiennent un discret succès et d'autres opéras rossiniens comme *Tancredi* (1999), *La pietra di paragone* (2002) et une nouvelle version de *Semiramide* (2005) de Rossini à Rome. Il continue aussi d'être appelé pour des grands événements, comme la réouverture de l'Opéra de Monte-Carlo pour lequel il a mis en scène *Il Viaggio a Reims* (2005) ou du Théâtre La Fenice pour lequel il met en scène *Maometto II* toujours de Rossini (2005).

Pier'Alli

Les années quatre-vingt marquent aussi la consécration définitive de Pier'Alli au théâtre musical et à l'opéra (en particulier au répertoire lyrique contemporain) grâce à une collaboration avec la Scala de Milan, pour laquelle, en 1982, il met en scène trois œuvres de Arnold Schönberg (*Erwartung*, *Die Glückliche Hand*, *Pierrot Lunaire*), qui sont suivies par deux œuvres de Salvatore Sciarrino, *Vanitas* (1983) et *Lohengrin* (1985). Ce dernier spectacle est considéré comme un chef-d'œuvre du théâtre musical contemporain et participe aux festivals d'Avignon et de Berlin. *La caduta della casa Usher*, basée sur le texte d'Edgar Allan Poe, avec la musique de Claude Debussy, est une création théâtrale tout à fait originale, pour le Festival de

Debussy de La Scala. Pour la première fois Pier'Alli utilise des images projetées sur une toile de fond, ce qui crée un précédent pour une grande partie de son langage scénique. De 1983 à 1985, il met en scène *L'elisir d'amore* de Donizetti pour le Teatro La Fenice de Venise et *Les paraboles* de Britten et *Il sogno di Scipione* de Mozart au Teatro Olimpico de Vicenza. En 1987, il commence à travailler au *Ring*¹⁴⁸ de Wagner auprès du théâtre municipal de Bologne ; sa *Tétralogie* devient, avec celles de Wieland Wagner, Ronconi/Pizzi et Chéreau, un point de repère dans la mise en scène du drame wagnérien. En cette période Pier'Alli réalise aussi des productions à l'étranger : *Le nozze di Figaro* de Mozart pour le Festival d'Aix-en-Provence (également repris à Lyon et Nice) et *Il Trovatore* de Verdi à l'Opéra de Zurich.

L'activité de Pier'Alli des vingt dernières années est aussi entièrement dédiée à l'opéra. Il travaille dans les plus importants théâtres italiens et internationaux en alternant les grands titres du *dramma per musica* italien à des opéras moins connus comme *Matilde de Shabran* de Rossini (1996) ou des opéras baroques¹⁴⁹. En 1996, la mise en scène de *Pelléas et Mélisande* de Debussy à l'Opéra de Lille a remporté le prestigieux prix « Les Victoires de la Musique » (comme meilleur spectacle de l'année 1996) repris plus tard au Teatro Regio de Turin. En 1999, il met en scène *Oberto conte di San Bonifacio*, œuvre de jeunesse de Giuseppe Verdi, au Festival de Macerata, en remportant un franc succès. En 2001, il met en scène *Aida* au Teatro Comunale de Bologne (puis en 2002 au Carlo Felice), il s'agit d'une interprétation très moderne de cette œuvre populaire, tant pour la technologie avancée de la machinerie de scène que

¹⁴⁸ *L'oro del Reno* (1987); *La Walkiria* (1989) ; *Sigfrido* (1990); *Il crepuscolo degli Dei* (1992).

¹⁴⁹ Dans les années quatre-vingt-dix ses œuvres les plus importantes comprennent *Simon Boccanegra* de Verdi, coproduit par le Teatro La Fenice et le Teatro Carlo Felice de Gênes ; deux nouvelles productions pour La Scala, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti (1992) et *Beatrice di Tenda* de Bellini (1993) ; le diptyque composé par *Dido and Eneas* de Purcell et *Il ballo delle Ingrate* de Monteverdi au Teatro Massimo de Palerme. Ensuite il a mis en scène *Mefistofele* d'Arrigo Boito à La Scala, dirigé par Riccardo Muti (une coproduction avec le Staatsoper de Vienne) ; *Le nozze di Figaro*, nouvelle production pour le Carlo Felice de Gênes et un cycle qui inclut la *La fida ninfa* de Vivaldi, *La finta semplice* Mozart, *Il ballo delle Ingrate* de Monteverdi et *L'antiparnasso* de Vecchi au Théâtre Philharmonique de Vérone. En 1996, il reprend *Beatrice di Tenda* au Deutsche Oper de Berlin. Dans la saison 1998-99 il reprend *Simon Boccanegra* au Teatro Comunale de Bologne et à Varsovie et met en scène *Der Freischütz* de Weber à la Scala, *Don Giovanni* de Mozart au Teatro Regio de Turin.

pour l'utilisation de projections informatisées, qui ouvrent un nouveau chapitre dans le langage scénique de Pier'Alli.¹⁵⁰ Cette nouvelle expérience stylistique se réaffirme dans la même année avec *I Masnadieri* au Teatro Massimo de Palerme.

L'année 2002 marque, après vingt ans d'absence, le retour au théâtre dramatique, avec *Il principe costante* de Calderon de la Barca, mis en scène au Théâtre Fabbricone de Prato, celui qui avait vu le jour lors du laboratoire de Ronconi, une production considérée à l'unanimité comme l'événement de l'année. Il faut encore signaler l'opéra contemporain *La memoria perduta* de Flavio Scogna pour l'Opéra de Rome, où l'utilisation de la projection numérique devient plus complexe et démontre de nouvelles possibilités dans la conception scénographique. En suivant cette nouvelle voie, il accompagne avec des images la musique de la *Messe de Requiem* de Giuseppe Verdi pour le Théâtre municipal de Piacenza. Parmi les derniers spectacles on rappelle *I Puritani* de Bellini (2008) dont avant il ne s'était occupé que des décors et des costumes pour la mise en scène d'Emilio Sagi. Les années 2010 et 2011 sont dédiées à Rossini avec la mise en scène d'*Adelaide de Borgogna* au ROF et de *Moïse et Pharaon* à l'Opéra de Rome. En 2012, il accepte le défi qui lui pose le Maggio Musicale Fiorentino et écrit le livret de *La metamorfosi*, un nouvel opéra composé par Silvia Colasanti tiré de l'œuvre de Kafka, il s'occupe aussi de la mise en scène, des costumes et de la scénographie.

¹⁵⁰ Sur l'utilisation des technologies de la vidéo et du cinéma dans la mise en scène voir Erica MAGRIS, Béatrice PICON VALIN (dir.) *Les technologies audiovisuelles dans les pratiques théâtrales italiennes (1965- 2005)*, thèse de doctorat en arts et média soutenue à l'Ecole Normale de Pise le 9 décembre 2009.

Les esthétiques

Luca Ronconi

Malgré l'évolution de la carrière de Ronconi, tant au plan institutionnel qu'au plan des modalités de production, sa conception de la mise en scène est constante depuis les années soixante jusqu'à nos jours et se fonde sur deux axes majeurs : une lecture critique du texte qui en révèle l'« esprit » et la tentative de dépasser les conventions représentatives.

Ronconi poursuit ce premier objectif et dans la phase d'élaboration dramaturgique et dans la phase spectaculaire : le texte est lu avec la plus grande attention et est normalement respecté, mais le metteur en scène ne s'intéresse pas trop à l'intrigue et à psychologie des personnages ; ce sont le mécanisme dramaturgique et le rapport dialectique liant les personnages aux actions qui captent son attention. De fait, Gerardo Guccini affirme que, dans la poétique de Ronconi, la fidélité au schéma dramaturgique conçu par l'auteur n'implique pas nécessairement la représentation littérale de l'intrigue auquel parfois il ajoute des scènes, dans son optique en effet le respect de l'œuvre n'est pas lié à une fonction de vraisemblance¹⁵¹. Ainsi, Ronconi s'éloigne de la première génération des *registi critici* en ne cherchant pas à reproduire les intentions de l'auteur : à la base de sa recherche il y a la tentative de restituer objectivement l'opéra dans sa complexité et sa globalité, en exposant, souvent de façon provocatrice, ce que la pièce ou l'opéra, au-delà de sa dimension narrative, fut en tant qu'événement culturel. De fait Ronconi fait une étude sociologique, en liant les personnages à l'époque dans laquelle ils ont été créés, confronte l'œuvre avec la source originale qui a inspiré le récit et parfois prend aussi en compte les réactions du public de l'époque de la création originelle. Il intervient ainsi sur un parcours qui appartient au passé pour l'actualiser, en travaillant sur les écarts et sur le décalage

¹⁵¹ Cf. G. GUCCINI, *Direzione...*, *op.cit.*, p. 168.

temporel, et en privilégiant, comme nous avons déjà observé, le temps (historique) de la composition de l'œuvre par rapport au temps (narratif) de la fable.

Quant au second axe de recherche, Christophe Deshoulières affirme que le théâtre de Ronconi « accomplissait <et accomplit toujours> la destruction radicale de toutes les conventions de jeu naturalistes par l'imposition spectaculaire de nouveaux codes de représentation »¹⁵². Ces « codes », outre le rapport avec le texte et son auteur, concernent aussi la temporalité du spectacle – souvent très dilatée avec des productions pouvant atteindre jusqu'à huit heures – et une spatialité qui sort des limites de la scène en prolongeant l'espace scénique dans la salle avec des passerelles – comme dans le cas du *Viaggio a Reims* (1984) – ou avec des scènes multiples entre lesquelles le public peut choisir son parcours, comme dans le cas de l'*Orlando Furioso* (1969) ou de *Infinites* (2002)¹⁵³.

Il s'agit de recherches sur les potentialités communicatives des textes et sur les processus mentaux, intellectuels et émotifs que le spectateur accomplit face au spectacle théâtral, qui ont pour objectif le changement des habitudes du public - habitué à des spectacles qui dépassent rarement les deux heures et à une démarcation nette entre la scène et la salle – et qui commence en amont, avec des études des lieux et des auditorios qui accueilleront ses productions. Ronconi s'adresse généralement à un public expérimenté qui connaît l'œuvre qu'il verra représentée, dans sa forme littéraire originale ou dans d'autres versions scéniques. Ronconi vise donc à créer un spectacle auquel on ne s'attend pas, à créer un effet de surprise – tout en respectant l'œuvre qu'il met en scène – afin que son auditoire sorte de son attitude passive et agisse en tant que « co-auteur actif »¹⁵⁴ : à la fin du spectacle, en puisant dans sa mémoire, le spectateur doit en recomposer et en remonter les matériaux et les stimulations sollicitées par les différents éléments du spectacle, afin de comprendre la multiplicité des significations du texte. Ce travail lui permettra de ne pas oublier le

¹⁵² Christophe DESHOULIÈRES, *L'opéra baroque...*, *op.cit.*, Paris, Fayard, 2000, p. 38.

¹⁵³ Il ne peut pas utiliser ce procédé des scènes multiples et éclatées pour l'opéra étant donné le rapport entre la scène et l'orchestre.

¹⁵⁴ L.CAVAGLIERI, *Invito...*, *op.cit.*, p.131.

spectacle une fois les lumières de la salle allumées et de faire du spectacle une véritable expérience culturelle.

En outre, Ronconi veut requalifier le public en le sélectionnant à travers la proposition de spectacles qui se différencient des autres offres théâtrales urbaines ; il veut combattre l'idée de théâtre comme d'une expérience ponctuelle et veut créer les conditions pour une fréquentation basée sur la continuité et l'habitude.

L'effet de surprise passe surtout par une interprétation scénographique et spatiale originale, qui résumant visuellement les dynamiques dramaturgiques de l'œuvre : la mise en scène, en autonomie par rapport aux incrustations des traditions scéniques, tire du texte tous les éléments fonctionnels à sa réalisation, comme le rythme et le ton du jeu des acteurs et surtout le décor et les costumes¹⁵⁵.

Je demande une scénographie libre, composée d'éléments qui peuvent interférer les uns avec les autres, créant comme une proposition de «phrases» autonomes en contraste (éléments construits et éléments peints, côté droit et côté gauche de la scène, de l'eau et du feu etc.) qui scandent le récit. Rien n'est délimité au sens réaliste et dans le temps. Même pour cette raison je réalise des spectacles qui sont définis *macchinosi*: il ne s'agit pas de machines qui visent à l'étonnement, mais à connecter certains éléments. Un simple désir de mettre l'accent sur les situations sans les aplatir en un décor toujours identique¹⁵⁶.

L'espace scénique ronconien dépasse généralement les indications des didascalies et se décline en deux typologies distinctes : d'un côté la scène est considérée comme un espace vide qui sert de contenant à un ou plusieurs grands éléments symboliques, par exemple la grande statue du *Prometeo incatenato* (2002) (ill, n° 5 et 6) ; de l'autre côté cet espace est conçu comme une machine théâtrale qui,

¹⁵⁵ Cf. L.CAVAGIERI, *ibidem*, p. 15-16.

¹⁵⁶ Luca RONCONI interviewé par Angelo FOLLETTO dans « Musicaviva » de juin 1982, p.58 : [Chiedo una scenografia libera, fatta di elementi che possono interferire l'uno con l'altro, creando come la proposizione di « frasi » autonome in contrasto (elementi costruiti e elementi dipinti, parte destra e parte sinistra del palcoscenico, acqua e fuoco e via dicendo) che scandiscono la narrazione. Nulla è delimitato in senso realista e nel tempo. Anche per questo realizzo spettacoli definiti macchinosi : non è una macchinosità volta allo sbalordimento ma al connettere certi elementi. Un semplice desiderio di sottolineare le situazioni non appiattendole in un'ambientazione sempre identica].

en utilisant tous les artifices techniques de l'art de la scène, vise à la reconstruction du merveilleux baroque.



Ill. 5. *Prometeo Incatenato*, Piccolo Teatro de Milan, 2002, mise en scène de Luca Ronconi, décor de Margherita Palli. Vue générale du décor. Milan, archivess du Piccolo Teatro.



Ill. 6. *Prometeo Incatenato*, Piccolo Teatro de Milan, 2002, mise en scène de Luca Ronconi, décor de Margherita Palli. Détail du décor. Milan, archivess du Piccolo Teatro.

Mais les machineries ne sont pas que des éléments spectaculaires, elles assument aussi une importante fonction symbolique, révèlent des aspects de l'action que se trouvent à l'état latent, ou commentent – même avec ironie – des situations

présentes dans l'intrigue, en étant ainsi mises au service du texte (et de la musique). En suivant les préceptes de l'anti-naturalisme, Ronconi ne cache pas les artifices techniques – il introduit souvent la présence de machinistes sur scène - mais considère la mobilité des décors et les changements de scène comme une partie intégrante de l'événement spectaculaire. Elisabetta Castiglioni explique que :

Contrairement à toute monotonie et immobilité de l'environnement, le mouvement frénétique d'éléments normalement inanimés représente un outil puissant de suggestion émotive qui, visant un processus de mutation sémantique d'un livret, arrive à éluder signification et signifiance au profit d'un amusant jeu d'apparitions et disparitions de décors. Dans aucun autre théâtre comme dans celui de Ronconi, le mouvement est si excellemment un processus d'auto-signification référentielle¹⁵⁷.

De fait, le mouvement, mais aussi l'espace scénique en général, sont toujours fonctionnels à la compréhension de l'œuvre et se font les porte-parole de l'interprétation *registica* de Ronconi dont ils deviennent, surtout dans le théâtre en musique, l'élément essentiel, car son style repose « moins sur la tension constante de la direction d'acteurs que sur la cohérence d'un complexe dispositif esthétique, dans lequel la scénographie conditionne le jeu théâtral des chanteurs »¹⁵⁸. Dans *La damnation de Faust* d'Hector Berlioz, produite pour Turin en 1992, il y a par exemple une recherche scénographique extrêmement originale, avec des dispositifs suspendus, obliques, qui rompaient totalement avec le cadre cubique de la scène, et adoptaient des points de vue « cinématographiques », par exemple une contre plongée, ou un plan oblique.

Qu'il s'agisse de machineries baroques, de décors praticables ou hors dimensions, ou de la démolition du quatrième mur, l'espace scénique influence

¹⁵⁷ Elisabetta CASTIGLIONI, *Le regie liriche di Luca Ronconi*, Naples, Edizioni scientifiche italiane, 2001, p. 40 : [In antitesi ad ogni monotonia e staticità ambientalistica, il frenetico movimento di elementi normalmente inanimati rappresenta così un potente strumento di suggestione emotiva che, finalizzato al processo di mutazione semantica di un libretto, arriva ad eludere significato e significante in favore di un divertente gioco di apparizioni e sparizioni scenografiche. In nessun altro teatro come in quello ronconiano, il movimento è per eccellenza processo di autosignificazione referenziale].

¹⁵⁸ C. DESHOULIÈRES, *L'opéra baroque...*, *op.cit.*, p. 38.

inévitablement les mouvements et la proxémique des comédiens et des chanteurs, car il implique, par exemple, de monter des escaliers, de passer d'un praticable à l'autre, d'être suspendu, comme dans *Cenerentola* (1998) où la protagoniste se rend au bal en volant sur une cigogne. L'utilisation des machineries répond aussi à la nécessité de vider la scène pour ne laisser que les éléments essentiels, de fait l'artiste affirme que :

Une chose qui m'a toujours mis mal à l'aise dans la scénographie est la permanence sur scène d'un élément lorsqu'il n'est plus nécessaire. [...] Dans une prise cinématographique on a la possibilité d'exclure ce qui n'est pas intéressant ; dans une scénographie théâtrale, en revanche, cela est beaucoup plus difficile. La raison pour laquelle je demande la mobilité de la scène est précisément pour avoir la possibilité de retirer tel ou tel élément, au moment où il n'est plus nécessaire. Ce n'est donc pas pour un effet spectaculaire, c'est pour faire du propre, pour mettre de l'ordre. Le plus souvent, cela est interprété comme un baroquisme ou un "théâtre des machineries". À mon avis, c'est exactement le contraire: c'est de ne laisser sur scène que ce qui est vraiment nécessaire dans un moment et une situation déterminés¹⁵⁹.

Dans *Guillaume Tell* (1988), par exemple, cette conception cinématographique est mise en valeur par une lecture de l'opéra en clef réaliste et contemporaine. Ronconi utilise des projections vidéo¹⁶⁰ qui reproduisent le paysage naturel suisse dans différents moments de la journée : sur scène on a sept écrans, dont cinq fixes et deux mobiles, qui permettent des rétroprojections ; le scénographe Gianni Quaranta va ainsi au-delà du réalisme du décor pictural, en le dépassant avec des moyens cinématographiques. Aux deux dimensions des projections, Ronconi oppose la praticabilité des autres éléments scéniques : des rangs en bois en position semi-circulaire qui constituent les demeures des masses chorales, une sorte de tribunal et un lieu de prière, qui sont positionnés sur une grande plate-forme circulaire mouvante qui

¹⁵⁹ Luca RONCONI, « Dibattito con Luca Ronconi » dans Isabella INNAMORATI, *Luca Ronconi e il suo teatro*, Quaderni di Gargnano, Rome, Bulzoni, 1996, p. 163 : [Una cosa che mi ha sempre dato molto disagio nella scenografia è la permanenza in scena di un elemento quando non è più necessario. [...] In una ripresa cinematografica hai la possibilità di escludere ciò che non ti interessa ; in una scenografia teatrale, invece, è molto più difficile. La ragione per cui richiedo la mobilità della scena è proprio per avere la possibilità di levare questo o quell'elemento nel momento in cui non è più necessità. Quindi non è per fare spettacolo, è per fare pulizia, per fare ordine. Molto spesso questo viene interpretato come un barocchismo o "teatro delle macchine". Secondo me, è esattamente il contrario : è mettere in palcoscenico soltanto ciò che è veramente necessario in quel momento e in quella situazione].

¹⁶⁰ Les paysages sont expressément filmés par Peppino Rotunno pour le spectacle de Ronconi.

permet de faire entrer et sortir des objets et des parties de la scène selon les nécessités du metteur en scène.

Ces éléments ont comme conséquence l'annulation de toute possible identification entre le public et ce qui se passe sur scène, en renforçant l'effet de distanciation structurel de l'opéra et en déclarant clairement sa matrice épique.

L'esthétique que Ronconi utilise dans le théâtre parlé ne change pas dans le théâtre musical, pour lui il n'y a pas de démarcation nette entre les deux genres, de fait il affirme que :

Je ne pense pas qu'il y ait une mise en scène d'opéra, tout comme je ne crois pas qu'il y ait une mise en scène de prose, mais il y a autant de façons de mettre en scène, que de spectacles, de circonstances et de commissions. Tout comme il n'existe aucun moyen professionnel de mettre en scène, ce qui consisterait, pour vous donner un exemple, à favoriser, selon les tendances interprétatives ou critiques, la musique ou le livret, les personnages ou la chorégraphie, le jeu des acteurs ou l'musique. Chaque fois, c'est différent¹⁶¹.

Toutefois, le drame en musique est un genre dont la mise en scène est plus problématique car il impose de nombreuses contraintes, il représente une « machine conditionnée et conditionnant »¹⁶² : alors que dans le théâtre parlé Ronconi a une responsabilité interprétative totale, dans le théâtre musical il travaille toujours sur commande, ce qui veut dire que c'est l'organisme lyrique - festival, ou théâtre - qui normalement lui impose le titre, les interprètes et le chef d'orchestre ; parfois il arrive donc que, à cause de différents avec ses collaborateurs, il doive changer de direction interprétative et que le projet originel ne corresponde pas au résultat artistique obtenu. C'est sans doute le cas de l'*Otello* rossinien mis en scène au théâtre de la Monnaie de

¹⁶¹ Luca RONCONI, *Tre opere d'occasione : Orfeo, Viaggio a Reims, Aida*, Milan, Ubulibri, 1986, p. 16-17 : [Non penso affatto che esista una regia d'opera, come non credo esista una regia di prosa, ma esistono tanti modi di fare regia quanti sono i testi, quanti sono gli spettacoli e quante sono le circostanze e le commissioni. Esattamente come non esiste un modo professionale di fare regia d'opera, che consisterebbe, tanto per fare un esempio, nel privilegiare, a seconda delle tendenze interpretative o critiche, la musica o il libretto, i personaggi o la coreografia, la recitazione o la musica. Ogni volta è diverso].

¹⁶² Mara CANTONI, « Dibattito con Franca Nuti e Mara Cantoni » dans I. INNAMORATI, *Luca Ronconi...*, op.cit., p.226 : [macchina condizionata e condizionante].

Bruxelles en 1994 dont, malgré le succès auprès du public¹⁶³, on ne parle dans aucun ouvrage sur Ronconi ni sur le théâtre de Rossini.

Quand, en revanche, le metteur en scène a une liberté d'action plus grande, il peut se concentrer sur la « seconde création » en sublimant des aspects de sa poétique tels que le renouvellement des scènes contre les conventions de la tradition :

Dans l'opéra il y a un aspect important qu'on n'a pas dans le théâtre: en général, le spectateur sait déjà ce qu'il va voir, donc la surprise et le déplacement sont plus faciles que dans le théâtre parlé. Le public du théâtre parlé est plus disposé à voir de nouvelles interprétations d'un texte, et très souvent, il n'a aucune idée de ce qu'il verra. En revanche, l'attente du public dans l'opéra est celle d'être reconfirmé dans ce dont il a déjà expérience, d'écouter ce qu'il connaît déjà et de revoir ce qui est déjà connu¹⁶⁴.

À l'opéra, Ronconi vise à bouleverser les spectateurs encore plus que dans le théâtre parlé en allant à l'opposé de leur horizon d'attente ; cela est possible surtout dans le cas d'œuvres très célèbres. Cependant, Ronconi aime aussi travailler sur des œuvres méconnues ou contemporaines, où le public peut apprécier l'ingéniosité de la structure scénique sans faire référence à des productions précédentes :

La surprise, qui est un élément fondamental de représentation, joue en faveur lorsqu'on travaille sur un opéra que personne ne connaît, et joue généralement contre elle quand l'opéra est connu : une *Bohème* sans neige semble à tout le monde un autre opéra, tandis qu'un *Voyage à Reims* sans voyage ou sans Reims ne changera pas beaucoup. Mais puisque tous les spectacles se font, non seulement sur scène, mais aussi dans la mémoire, dans la perception

¹⁶³ Cf. Serge MARTIN, *Le triomphe d'Otello au Théâtre Royal de la Monnaie, la splendeur gratuite de Rossini*, dans « Le soir » du 7 mars 1994.

¹⁶⁴ L. RONCONI, « dibattito con Luca Ronconi » dans I. INNAMORATI, *Luca Ronconi...*, *op.cit.*, p. 176 : [Nel melodramma c'è un aspetto importante che nel teatro non c'è : generalmente, lo spettatore sa già cosa va a vedere ; quindi la sorpresa e lo spostamento sono più facili di quanto non avvenga nel teatro parlato. Il pubblico del teatro parlato è più disposto a vedere nuove riletture di un testo, e molto spesso non ha idea di cosa vedrà. Viceversa, l'atteggiamento del pubblico nel melodramma è quello di essere riconfermato in ciò di cui ha già esperienza, di riascoltare quello che già conosce e di rivedere ciò che è già gli è noto].

qu'en a le spectateur, théâtre est aussi cette gêne, ce doute que le spectateur peut avoir sur ce qu'il n'attend pas et qu'il est en train de voir¹⁶⁵.

Le but n'est pas de scandaliser, mais de trouver et de restituer à chaque opéra, au-delà de la tradition, la dimension authentique dans laquelle il peut être lu aujourd'hui, dans le respect du livret et de la partition et en faisant correspondre les événements scéniques aux mouvements musicaux :

La posture anticonformiste de Ronconi n'est pas générée, depuis ses premiers travaux, par une position *a priori* contestataire, mais découle d'un patient travail de réflexion et de redéfinition de l'espace scénique. [...] Le metteur en scène adopte une politique de libre lecture des indications des didascalies contenues dans la partition musicale, ce qui n'exclut pas, en plus de la représentation directe, le récit d'événements collatéraux, réels ou imaginaires. Toute connotation naturaliste et toute aspiration picturale étant perdues, l'opéra se transforme, dans les mains du metteur en scène, en un instrument très suggestif, capable d'offrir au spectateur, dans la plasticité de la scène architecturale et de la composition instrumentale, un modèle *registico* rare¹⁶⁶.

Luca Ronconi se sert de la liberté d'action du metteur en scène pour explorer les relations possibles entre le théâtre contemporain et le spectacle lyrique, bien que le livret soit intimement lié à la musique et qu'il ne soit pas sujet à des changements au niveau verbal ; même dans le domaine de l'opéra, il cherche à faire resurgir la dialectique soumise à l'œuvre en mettant en relief le sous-texte et en essayant d'approfondir les contradictions du livret, notamment au niveau temporel :

¹⁶⁵ L. RONCONI, *Inventare l'opera...*, *op.cit.*, p.17 : [La sorpresa, che è un elemento fondamentale della rappresentazione, gioca a favore quando lavori su un'opera che nessuno conosce, e gioca generalmente a sfavore quando l'opera è nota : una *Bohème* senza neve sembrerà a tutti un'altra opera, laddove un *Viaggio a Reims* senza viaggio o senza Reims non cambierebbe di molto. Ma siccome ogni spettacolo si fa, oltre che sul palcoscenico, anche nella memoria, nella percezione che ne ha lo spettatore, è teatro anche quel dispetto, quel dubbio che può venire allo spettatore su ciò che non si aspetta e sta vedendo].

¹⁶⁶ Alberto BENTOGGIO, « Ronconi e la lirica » dans I. INNAMORATI, *Luca Ronconi...*, *op cit.* p. 27: [L'atteggiamento spregiudicato di Ronconi non muove mai, fin dai primi lavori, da posizioni di preconconcetto anticonformismo, bensì discende da un paziente lavoro di riflessione e di ridefinizione dello spazio scenico. [...] Il regista adotta un criterio di libera lettura delle indicazioni didascaliche contenute nello spartito musicale che non esclude, accanto alla rappresentazione diretta, la narrazione di eventi collaterali, reali o fantastici. Smarrita ogni connotazione naturalistica e ogni aspirazione pittorica, l'opera lirica si trasforma nelle mani del regista, in uno strumento dotato di singolare suggestione, capace di proporre allo spettatore, nella plasticità della scena architettonica e della composizione strumentale, un modello registico inconsueto].

Dans le livret d'opéra l'idée de faux est si claire d'un point de vue historique, il s'agit si évidemment de copies d'époques et non pas d'époques réelles, qu'il faut se rapporter directement à l'original. Et ici l'original n'est pas l'opéra, mais l'époque de l'auteur, donc un élément de l'œuvre¹⁶⁷.

Dans *La Cenerentola* (1998), par exemple, en respectant le choix du librettiste Ferretti qui élimine les éléments surnaturels présents dans Perrault, Ronconi imagine l'histoire comme elle aurait pu se dérouler à l'époque de Rossini, avec des gratte-ciel sur le fond, dessinés par Margherita Palli, qui font allusion à la ville cosmopolite qu'était Naples dans les temps de la composition, ce qui s'oppose nettement au délabrement de la maison du beau-père de Cenerentola, qui rappelle un entrepôt de brocanteur.

Dialectique est aussi le rapport entre les personnages : Ronconi ne fait pas un travail psychologique et ne demande pas aux chanteurs de suivre une méthode interprétative comme la distanciation ou l'identification vis-à-vis du rôle, mais leur demande un travail critique par rapport à la fonction de leur personnage dans l'économie de l'œuvre et cherche à adapter la personnalité du chanteur au rôle qu'il doit interpréter ; en d'autres termes, « le jeu scénique dans le domaine lyrique s'identifie à une pseudo-interprétation qui, loin de transporter la mimique théâtrale sur la scène de l'opéra, éloigne le chanteur des problèmes de diction et d'interprétation dramatique inhérents au livret »¹⁶⁸. En revanche, Ronconi demande aux chanteurs d'adapter leurs mouvements à l'espace scénique. De fait, encore plus que dans le théâtre parlé, où le jeu des comédiens est le « langage de la scène »¹⁶⁹, dans le théâtre

¹⁶⁷ L. RONCONI, *Tre opere...*, *op.cit.*, p.25 : [Nel libretto d'opera è talmente chiara l'idea di falso da un punto di vista storico, sono talmente delle copie di epoche e non delle vere epoche che ti devi mettere direttamente in rapporto con l'originale. E qui l'originale non è l'opera ma l'epoca dell'autore, quindi un elemento dell'opera].

¹⁶⁸ E. CASTIGLIONI, *Le regie liriche...*, *op.cit.*, p. 44 : [la recitazione in tale ambito si identifica quindi in una pseudo-interpretazione che, lungi dal trasportare la mimica teatrale sul palco operistico, dispensa il cantante dai problemi di dizione e interpretazione drammatica insiti nel libretto].

¹⁶⁹ Cf. Matilde PASSA, *La mia crociata con Rossini*, dans « l'Unità » du 7 août 1993 : [L'inclinazione che ho per le situazioni spettacolari si è come concentrata nel teatro lirico dove il gusto del gioco scenico è più libero che non nel teatro di parola. Qui è nelle parole che la mia regia prende più il sopravvento. Ritorna parola della scena].

chanté le seul moyen communicatif dont le metteur en scène dispose est le langage visuel, d'où l'importance de choisir lui-même ses collaborateurs¹⁷⁰.

Pier Luigi Pizzi

Depuis ses débuts, la carrière de Pier Luigi Pizzi est marquée, comme nous l'avons vu dans les paragraphes précédents, par de nombreuses collaborations avec les grands représentants de la *regia critica* de la première et de la deuxième génération qui ont ouvert l'esprit du jeune artiste et enrichi son bagage culturel. Si avec la « Compagnia dei Giovani » Pizzi est passé par une période d'apprentissage avant d'arriver à la plénitude de sa force expressive, dans les collaborations successives il semble être créateur des spectacles, au même degré que les metteurs en scène car ces derniers lui laissent beaucoup de liberté créative.

L'artiste lui-même souligne l'importance de son travail de scénographe-collaborateur pour sa formation de metteur en scène :

Je suis arrivé au théâtre aussitôt et d'une façon naturelle, sans hésitations et perplexités, avec une passion et une foi inébranlable, à partir de l'étude de l'architecture directement à la profession de scénographe. Dans les premières années, j'ai dû surtout apprendre le métier, me mesurer à différents types de théâtre, expérimenter toutes les possibilités techniques. La relation qui m'a lié pendant vingt-cinq ans à Giorgio De Lullo et Romolo Valli a été déterminante et m'a permis de trouver une identité claire, une personnalité définie, un style reconnaissable¹⁷¹.

¹⁷⁰ Lors de sa carrière il a travaillé avec les plus grands noms de la scénographie italienne : Luciano Damiani, Ezio Frigerio et bien sûr Pier Luigi Pizzi et Gae Aulenti [*Il barbiere di Siviglia* (1975), *Il viaggio a Reims* (1984), *Ricciardo e Zoraide* (1990)], Margherita Palli [*Otello* (1994), *La donna del lago* (2001), *La Cenerentola* (1998)], Gianni Quaranta [*Mosè* (1983), *Guillaume Tell* (1988), *Moïse et Pharaon* (2003)], Francesco Calcagnini [*Armida* (1993)] et Tiziano Santi [*Semiramide* (2011)] qui ont créé les décors des opéras de Rossini mis en scène par Ronconi.

¹⁷¹ Claudio CASINI, « Intervista a Pier Luigi Pizzi » dans *L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dal Teatro La Fenice 1938-1992*, Venice, 1992, p. 30 : [Arrivai al teatro subito e in modo naturale, senza esitazioni e perplessità, con passione e fede incrollabile, dallo studio dell'architettura direttamente alla professione di scenografo. Nei primi anni dovevo soprattutto imparare il mestiere, cimentarmi nei vari generi di teatro, sperimentare tutte le possibilità tecniche. Determinante fu la vicenda che mi legò per venticinque anni a Giorgio De Lullo e Romolo Valli e che mi consentì di trovare un'identità precisa, una personalità definita, uno stile riconoscibile].

De fait, au fil des années, son langage scénique s'est progressivement enrichi pour englober la direction d'acteurs, jusqu'à arriver à une conception globale du spectacle : les esquisses de Pizzi au début de sa carrière étaient comme une reproduction picturale de la scène, comme des tableaux à contempler, ensuite elles deviennent un point de départ pour le metteur en scène, un document opérationnel, avec des esquisses de plus en plus fonctionnelles et plus techniques même si parfois elles sont tracées sur des feuilles très petites, ou sur un support papier quelconque, que Pizzi a sous la main.

Son travail de metteur en scène est une conséquence naturelle de ces opérations qu'il accomplit presque à quatre mains avec d'autres artistes, ce qui nous est confirmé par Lorenzo Arruga :

Comme metteur en scène, il part des mêmes points d'où il partait en tant que scénographe avec d'autres metteurs en scène : du récit et de l'image, l'un et l'autre immergés dans la musique. Il y a aussi une progression naturelle dans le métier de metteur en scène : dans une première phase il était plus enclin à amener les interprètes vers sa solution idéale du jeu scénique ; ensuite, surtout dans les grandes productions baroques et rossiniennes, il a créé des images qui exaltent déjà dans sa conception la personnalité des interprètes ; encore plus tard, il s'est rendu complice des chanteurs de l'intérieur, dans la recherche du personnage qui leur était le mieux adapté ; en général il a très bien travaillé avec ceux qui ont le plus collaboré avec lui de façon active, c'est ainsi que est né un rapport excellent avec certains chanteurs¹⁷².

En effet, Pizzi laisse beaucoup de liberté aux chanteurs, en étant prêt à accueillir leurs propositions qui, toutefois, ne peuvent pas faire abstraction d'une conception scénographique conçue en amont pour fournir au public des clefs de lecture immédiates du spectacle.

Une autre collaboration marquant la carrière de Pizzi est celle avec le théâtre La Fenice de Venise, où il travaille d'abord comme scénographe et ensuite comme

¹⁷² Lorenzo ARRUGA, *Pier Luigi...*, *op.cit.*, p. 141: [Come regista, parte dagli stessi punti da cui partiva come scenografo con altri registi : dal racconto e dall'immagine, l'uno e l'altra già immersi nella musica. C'è anche una naturale progressione nel mestiere di regista : in una prima fase era più propenso a portare gli interpreti verso una sua soluzione ideale della recitazione ; poi, soprattutto nelle grandi produzioni barocche e rossiniane, ha creato immagini che esaltavano già nella sua concezione la personalità degli interpreti; più avanti, si è reso più complice dall'interno dei cantanti nel cercare il personaggio adatto ; in genere ha lavorato particolarmente bene con quelli che gli hanno dato più attivamente collaborazione, ed è così nato un rapporto eccellente con alcuni interpreti].

metteur en scène, commencée à la fin des années cinquante et toujours actuelle. Il s'agit non seulement de son principal commanditaire, pour qui il a mis en scène de nombreuses nouveautés et repris ses spectacles les mieux réussis, mais d'une salle et d'une ville où l'artiste se sent à l'aise – il l'a choisie pour y habiter - et libre d'expérimenter de nouvelles formes expressives. Maria Ida Biggi, dans un ouvrage qui traite de ce rapport de longue date, nous confirme que :

Les débuts vénitiens voient le théâtre et la ville en plein essor culturel et artistique lié à la présence des festivals de la Biennale. De cette expérience et de ces comparaisons, vient aussi le style incomparable de Pizzi dont la curiosité intellectuelle, dans la lagune, l'amènera à s'engager dans l'expérimentation de nouveaux modes de production théâtrale qui se croisent avec la nouvelle musicologie et l'amène à redécouvrir et à reprendre des titres oubliés¹⁷³.

Claudio Casini confirme le lien étroit qui lie Pizzi à Venise, en soutenant que ses choix artistiques ont été influencés par cette ville mythique, ouverte vers l'orient, siège du Carnaval, donc de la fête, du déguisement et de l'éphémère, ce qui est intimement connecté avec le monde du théâtre. Lors d'une interview, en effet, l'artiste lui-même confie :

J'ai fait du théâtre ma raison de vie : c'était un choix par vocation et en même temps logique parce que l'étude de l'architecture m'y a amené comme à un débouché naturel offrant des moyens d'expression à la scénographie, mais aussi parce que mon attention pour tout ce qui est spectaculaire et éphémère m'a toujours fasciné depuis l'enfance¹⁷⁴.

¹⁷³ Maria Ida BIGGI dans AA.VV., *Pizzi alla Fenice, op.cit.*, p.17: [Il lavoro teatrale di Pizzi, scenografo, costumista e poi regista comincia a Genova nei primi anni cinquanta, e subito dopo a Venezia con il teatro La Fenice “uno dei luoghi più consoni al suo lavoro e al suo desiderio di sperimentare nuove vie espressive. Gli inizi veneziani vedono il teatro e la città al centro di una fervente attività culturale e artistica, legata alla presenza dei festival della Biennale. Nasce anche da questa esperienza e da questi confronti, la cifra inconfondibile di Pizzi la cui curiosità intellettuale, proprio in laguna, lo porterà a cimentarsi nella sperimentazione di nuove vie nell'allestimento scenico che si incrociano con la nuova musicologia che lo porta a riscoperte e riprese di titoli dimenticati].

¹⁷⁴ C. CASINI, *Intervista...*, *op.cit.*, p. 25: [Ho fatto del teatro la ragione della mia vita : è stata una scelta vocazionale e logica perché lo studio dell'architettura mi ha portato come sbocco naturale e come modi di espressione alla scenografia, ma anche perché la mia attenzione per tutto ciò che è spettacolare ed effimero mi ha sempre affascinato fin dall'infanzia].

L'attention plus exclusive de Pizzi au théâtre en musique semble logique aussi, malgré les longues années passées à travailler dans le domaine du théâtre parlé. À ce propos, Casini explique que :

En devenant metteur en scène, Pizzi a construit un langage qui peut être défini comme total parce que les éléments figuratifs sont complétés par la mise en scène et ils en sont même des conditions préalables ; il est logique que dans une telle architecture scénographique-*registica* la musique, qui est elle-même un langage non explicite, trouve aussi une définition et par conséquent une interprétation¹⁷⁵.

À son avis, en fait, à la manière des artistes de la Renaissance, dans ses spectacles Pizzi ne semble pas concevoir de différences entre les langages figuratifs : architecture, sculpture et peinture offrent de différents matériaux avec lesquels les images peuvent être réalisées.

La « totalité » dans les spectacles de Pizzi est constituée précisément par cette interdépendance des modalités d'expression: formes, couleurs, matières, lumières et mouvements de scène complètent le texte et la musique pour faire ressortir leur signification.¹⁷⁶

Il s'agit toujours, en effet, d'une conception *registica* et scénographique originale mais au service de l'œuvre, qui se fonde sur une

recherche continue pour surmonter les difficultés d'expression, basée sur l'idée que le visuel doit aider le spectateur à se concentrer sur l'interprétation des œuvres et non pas à le distraire. Dans cette perspective, il est évident que la composante visuelle dans le spectacle musical est essentielle pour une pleine compréhension de la dramaturgie musicale.¹⁷⁷

¹⁷⁵ C. CASINI, *Ibidem*, p. 20 : [Nel trasformarsi in regista, Pizzi ha costruito un linguaggio che può essere definito totale, in quanto gli elementi figurativi vengono completati dalla regia e anzi, ne costituiscono i presupposti ; è logico che in una simile architettura scenografico-*registica* la musica, che è di per sé un linguaggio non esplicito, trovi anch'essa una definizione e di conseguenza un'interpretazione].

¹⁷⁶ C.CASINI, *Idem*, p. 20: [La totalità negli spettacoli di Pizzi è costituita appunto da questa interdipendenza di modi espressivi: forme, colori, materiali, luci, movimenti scenici si integrano al testo e alla musica per renderne il significato].

¹⁷⁷ M.I.BIGGI, *Pizzi alla Fenice, op.cit.*, p. 17: [la ricerca volta al continuo superamento delle difficoltà espressive, basata sull'idea che la parte visiva deve aiutare lo spettatore a concentrarsi sulla chiave di lettura delle opere e non distrarlo. In questa visione si dà per scontato il fatto che la componente visiva nello spettacolo musicale è imprescindibile per la piena comprensione della dramaturgia musicale].

Le respect des textes est en effet à la base de son activité artistique et se caractérise par une médiation entre la tradition et l'innovation. Dans le domaine de la mise en scène lyrique surtout, Pizzi choisit une voie très personnelle, sans jamais accepter passivement la tradition du théâtre réaliste, mais aussi sans superposer forcément à l'œuvre une interprétation actualisée qui risquerait de la dénaturer ; la lecture d'un chef-d'œuvre du passé est effectuée en trouvant une clef interprétative actuelle tout en respectant les époques et les styles des textes représentés.

Il parcourt ce chemin à l'aide des références que lui suggèrent les arts visuels, de l'antiquité aux années deux mille : au cœur de son travail il y a la capacité à prendre en charge, à faire allusion et à réinventer, à travers les décors et les costumes, des modules stylistiques et des sollicitations des plus grands peintres et architectes de l'histoire, ce que nous étudierons plus dans le détail quand nous analyserons, entre autres, sa mise en scène de *Semiramide* de 1980 et celle de *Maometto II* de 1985. Cette recherche iconographique est accompagnée par l'essence principalement architectonique de ses conceptions spatiales - ce qui lui vient de ses études – et devient une constante qui l'accompagne tout au long de sa carrière et lui fait préférer des décors construits, basés sur des symétries, sur la pureté spatiale ayant comme but la fonctionnalité :

Des productions qui articulent la nécessité d'innover, d'inventer, d'attirer l'attention, avec son raffinement inné, avec la simplicité de ses conceptions et de son génie incroyable. L'exigence pratique de créer des scènes fonctionnelles, lisibles, qui pour beaucoup peut être une condition contraignante, n'a jamais été pour Pizzi un obstacle à l'exercice de son style et à l'efficacité de ses solutions en termes d'architecture, couleur, goût¹⁷⁸.

Mais Pizzi, en plus d'être un architecte est aussi un esthète : l'élément que tous ses spectacles ont en commun est un goût évident pour ce qui est beau, pour l'ordre et

¹⁷⁸ Barbara DI VALMARANA dans AA.VV., *Pizzi alla Fenice, op.cit.*, p.11: [allestimenti che articolano la necessità di innovare, di inventare, di richiamare attenzione, con la sua innata raffinatezza, con l'essenzialità delle sue concezioni e con la sua sorprendente genialità. L'esigenza pratica di creare scene funzionali, leggibili, che per molti può essere una condizione vincolante, non è mai stata per Pizzi un ostacolo all'esercizio del suo stile e all'efficacia delle sue soluzioni in termini di architettura, colore, gusto].

les proportions, qui s'inscrivent dans des conceptions spatiales qui attirent et retiennent le regard du spectateur. Il consacre une grande attention non seulement à la richesse de l'appareil scénique et mais aussi à la fabrication des costumes, qu'il soigne dans les moindres détails, tant pour les protagonistes que pour les figurants.

Son sens de l'ordre harmonieux a mûri au cours des années d'étude de l'architecture, son idéal est l'harmonie, la sérénité, le plaisir et la joie de Palladio. Sur ses scènes dominent les grandes symétries, qu'il cherche non seulement dans les mouvements qui se répondent habituellement en miroir, dans les entrées et les sorties, mais dans la création évidente ou cachée des grandes formes dans leur simplicité essentielle : le demi-cercle, l'équilibre entre les lignes diagonales et horizontales ou verticales, la relation entre le geste et les espaces, entre les temps de l'action et le rythme narratif de la musique¹⁷⁹.

Nous avons rencontré des symétries déjà dans l'esthétique de Ronconi, mais ici il ne s'agit pas d'un jeu d'oppositions, mais plutôt d'un équilibre formel qui résout toute contradiction dans l'appareil scénographique :

Il y a un conflit de fond dans toutes ses mises en scène, qui est résolu de manière traditionnelle : un conflit entre la *drammaticità* même cruelle de l'histoire, qui doit être exprimé, et la beauté de l'image qui l'exalte mais la recompose en harmonie.¹⁸⁰

Étant donné que l'objectif final de Pizzi est le respect de l'œuvre dont il veut faire resurgir la vérité essentielle, sa poétique scénique a pu s'adapter à différents répertoires. Son travail exclusif à l'opéra et sa familiarité avec des salles comme celle de la Fenice, ou la direction du festival de Macerata, lui permettent d'avoir une certaine liberté de choix par rapport à d'autres artistes, comme Ronconi, qui voient dans le domaine musical une limitation de leur champ d'action.

¹⁷⁹ L. ARRUGA, *Pier Luigi Pizzi...*, *op.cit.*, p. 17 : [il suo senso dell'ordine armonioso è maturato durante gli anni di studi di architettura, il suo ideale è l'armonia, la serenità, il piacere e la gioia del Palladio. Sulle sue scene dominano le grandi simmetrie, cercate non solo nella consueta rispondenza a specchio dei movimenti, dalle entrate e dalle uscite, quanto nella creazione evidente o nascosta delle grandi forme nella loro semplicità essenziale: il semicerchio, l'equilibrio tra le linee diagonali e quelle orizzontali o verticali, il rapporto attento tra gesto e spazi, tra tempi dell'azione e ritmo narrativo della musica].

¹⁸⁰ L. ARRUGA, *idem* : [c'è un conflitto di fondo in ogni sua regia, che viene risolto nella maniera classica: quello fra la drammaticità anche crudele della storia, che va espressa, e la bellezza dell'immagine che la esalta ma la ricomponne in armonia].

Son activité se tourne ainsi vers des opéras d'époques différentes et montre une prédilection pour le répertoire baroque qu'il met en scène pour la première fois en 1978, quand le théâtre philharmonique de Vérone lui propose l'*Orlando Furioso* de Vivaldi. Cependant, il avait déjà à son actif de prestigieux précédents : les décors et les costumes de l'*Orlando* d'Händel au Maggio Musicale Fiorentino, en 1959, et de l'*Orlando Furioso* de l'Arioste (version télévisée, 1975), sous la direction de Luca Ronconi.

Pizzi s'inscrit d'abord, à travers la reconstruction historique des décors, dans un important phénomène culturel des années soixante-dix visant à mettre en scène le répertoire baroque tel qu'il était à l'époque de composition ; à partir des années quatre-vingt, en revanche, l'artiste applique à ce répertoire sa propre esthétique, tout en respectant le livret et la partition de ces œuvres ; il renverse ainsi la naissante tradition représentative qui visait plutôt à une simplification de l'appareil scénographique :

Il y avait deux grandes circonstances étranges, découlant de préjugés typiques de la culture italienne et même internationale. Tout d'abord, le travail du début du XVIII^e siècle était peu connu. [...] En outre s'était diffusée l'habitude mélancolique de mettre en scène l'opéra baroque avec peu d'accessoires, presque dans une stylisation essentielle, comme pour dire que cette musique n'avait pas besoin d'autre chose. [...] Mais l'opéra baroque était en revanche un lieu d'enchantements scéniques, d'effets mirobolants, de machinismes théâtraux restés à la base du théâtre d'opéra même de nos jours, de beautés et d'émerveillements¹⁸¹.

Il continue sa redécouverte du théâtre du début du XVIII^e siècle, entre autres, avec *Ariodante* de Händel (Milan, 1981) *Les indes galantes* et *Hippolyte et Aricie* – créés en 1983, à l'occasion du troisième centenaire de la naissance de Jean-Philippe Rameau, dont les opéras n'étaient presque jamais représentés - en produisant des solutions qui s'imposent rapidement comme un modèle de mise en scène des opéras du dix-huitième siècle.

¹⁸¹ L.ARRUGA, *ibidem*, p. 143 : [C'erano due grandi strane circostanze, nate da pregiudizi tipici della cultura italiana e anche internazionale. Anzitutto, dell'opera del primo settecento si conosceva poco. [...] In genere poi era invalsa l'abitudine malinconica di mettere in scena l'opera barocca con pochi elementi scenici, quasi in una stilizzazione essenziale, come a dire che quella musica non aveva bisogno d'altro. [...] Ma l'opera barocca era invece luogo d'incantesimi scenici, di effetti mirabolanti, di macchinismi teatrali rimasti alla base del teatro d'opera anche dei nostri giorni, di bellezze e stupori].

Une production demeurée particulièrement célèbre est celle de *Rinaldo* d'Händel (ill. n° 7), présentée à Reggio Emilia en 1985, où Pizzi reconstruit le théâtre baroque des machines à travers une scénographie imprégnée d'une culture figurative raffinée. Ce n'est pas le mouvement des décors, comme dans les spectacles de Ronconi, mais la beauté de l'appareil visuel qui, dans les spectacles Pizzi, rend à l'*opera seria* du dix-huitième siècle son pouvoir de fascination : dans le cas de *Rinaldo*, le contraste entre le noir et l'or des décors, la présence de chevaux, de dragons, de bateaux et de sirènes.

Ce spectacle, de même que le fait qu'en 1985, sans un projet artistique commun, les théâtres parisiens mettent en scène tous les spectacles baroques de Pizzi, lui vaut, de la part des journalistes et des critiques, le qualificatif de « prince du baroque », qui l'accompagne toujours.



Ill. 7. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Rinaldo*, La Scala, 2005. Le cheval est un module scénographique que l'on retrouve dans de nombreux spectacles de Pizzi et que l'on pourrait considérer presque comme un « auto-emprunt ». Il faut aussi remarquer la présence de machinistes sur scène, ce qui marque la volonté de ne pas cacher les mécanismes qui sont à la base des machinismes broques.

Il continue, tout au long de sa carrière à contribuer à la redécouverte du théâtre baroque en mettant en scène des opéras presque méconnus, comme *Gli amori di Apollo e Dafne* de Francesco Cavalli (1998) et *Orfeo* de Giuseppe Sartorio (1999) en

jouant un rôle considérable dans l’histoire contemporaine de la redécouverte de ce répertoire.

Chacun des ces spectacles a son propre caractère spécifique, mais ses caractéristiques esthétiques sont en quelque sorte synthétisées et exaltées dans l’*Armide* de Gluck (1999) spectacle à la grande élégance expressive mis en scène en clef totalement baroque ; il explicite ainsi la volonté du compositeur de se relier à la tradition mais aussi la possibilité de montrer cette matière fantastique avec les grands moyens du théâtre de la *meraviglia*, des machines et de la surprise :

J’ai toujours aimé ce théâtre, en particulier celui de la tragédies-lyrique qui cimente l’œuvre de Rameau à l’*Armide* de Gluck, je le sens proche de mon univers esthétique. Un théâtre visuel, bien sûr, mais derrière lequel respire une recherche inquiète d’humanité sentimentale et de vérité expressive, d’implication émotionnelle authentique¹⁸².

Pier’Alli

Le travail de Pier’Alli, représentant, comme nous avons vu, de l’avant-garde italienne depuis les années soixante-dix, ne doit pas être interprété comme un théâtre de rupture, mais plutôt comme un théâtre de recherche. Les expérimentations de ses débuts, qui ont leur résultat les plus réussis dans des spectacles comme *Winnie dello sguardo* (1978) et ensuite *Giulia round Giulia* (1980), visent une certaine ‘fluidité’ qui concerne tous les éléments du spectacle et en particulier le geste, qui devient danse, et le mot, qui se dissout en chant et en sonorité pure :

Ce que les personnages disaient nous arrivait à travers les sons et non plus à travers les significations. Nous devons capturer les sons et saisir les tensions qu’ils révélaient entre les personnages. À travers les sons, il fallait comprendre l’action.¹⁸³

¹⁸² Angelo FOLLETTTO; *L’amore di Armida in estasi barocche*, dans « La repubblica » du 7 décembre 1996 : [Ho sempre amato questo teatro, in particolare quello della tragédie-lyrique che cementa l’opera di Rameau all’ *Armide* di Gluck, lo sento affine al mio mondo estetico. Un teatro visivo, certo, ma dietro cui respira un’ ansiosa ricerca di umanità sentimentale e di verità espressiva, di partecipazione emotiva autentica].

¹⁸³ Dino VILLATICO, « Lo scrigno della memoria », *op.cit.* p. 17 : [quello che i personaggi dicevano a noi arrivava attraverso i suoni e non più attraverso i significati. Noi dovevamo catturare i suoni e capire quali tensioni rivelassero tra i personaggi. Attraverso i suoni si doveva intuire la vicenda].

Cela ne veut pas dire « abandonner complètement la signification mais aller en conquérir une autre, plus interne, psychologique, universelle, musicale, entre guillemets et non »¹⁸⁴. Cette fluidité se transforme bientôt en une ‘fusion’, en une nouvelle écriture scénique, d’espaces, décors, costumes, lumière, mimes, danse, l’objectif étant de créer un spectacle théâtral selon les préceptes de Wagner et il est proche en cela aussi des « espaces rythmiques » d’Appia. De fait, il concentre dans ses mains toutes les composantes du spectacle en étant metteur en scène, scénographe et costumier et aussi comédien. Carlo Maria Cella interprète ce désir de créer une œuvre d’art totale comme quelque chose qui fait partie de l’Adn florentin de Pier’Alli et affirme que :

Dans le choix et dans la maturation des signes linguistiques <Pier’Alli> va en direction d’une œuvre d’art totale : la conception intégrale du projet est le résultat technique de l’aspiration humaniste à la totalité de la renaissance¹⁸⁵.

Cette mise en scène totalisante est encore plus évidente dans des spectacles comme *Vanitas* et *Lohengrin*, écrites sur des musiques de Salvatore Sciarrino en un travail à quatre mains :

L’opéra contemporain ne peut pas être écrit que par le musicien, mais il doit naître de la collaboration du musicien avec des gens de théâtre. Cela ne peut pas être autrement. Le melodramma est mort et le drame musical est mort aussi. Le théâtre musical contemporain est d’autre chose et le musicien ne peut pas le faire tout seul¹⁸⁶.

En 2012, Pier’Alli est toujours du même avis en composant le livret, contenant déjà des indications scéniques, du nouvel opéra *La metamorfosi*. C’est en effet dans le

¹⁸⁴ C. M. CELLA, « *Pier’Alli* », *op.cit.* p. 8 : [abbandonare del tutto il significato, ma avviarsi in profondità a conquistare un altro, più interno, psicologico, universale, tra virgolette e non, musicale].

¹⁸⁵ C.M. CELLA, *ibidem*, p. 9 : [Nella scelta e nella maturazione dei segni linguistici < Pier’Alli> va in direzione di un’opera d’arte totale : concezione integrale della progettazione che è il risultato tecnico dell’umanistica aspirazione alla totalità rinascimentale].

¹⁸⁶ D. VILLATICO, *ibidem*, p. 19 : [l’opera contemporanea oggi non la può scrivere solo il musicista, ma deve nascere dalla collaborazione del musicista con gente del teatro. Non può essere diversamente. Il melodramma è morto. Ed è morto anche il dramma musicale. Il teatro musicale contemporaneo è un’altra cosa e non può farselo da sé il musicista].

domaine du drame musical que Pier'Alli exprime au mieux son sens de la totalité, sa conception d'un théâtre total qui englobe tous les autres arts, et en particulier dans les œuvres de Wagner, le compositeur pour lequel il a une prédilection.

Travailler sur l'opéra est une conséquence naturelle de ses recherches théâtrales ; le tournant est marqué en 1983 quand le directeur artistique de la Fenice, Italo Gomez, lui demande de mettre en scène *L'Elisir d'Amore* de Donizetti en créant un spectacle différent, nouveau, moderne. L'expérience est si réussie que Pier'Alli dédie toute sa carrière au drame en musique. C'est dans ces termes que le metteur en scène explique son approche de ce genre théâtral :

L'opération consiste à revivre, avec l'imagination d'aujourd'hui, l'investissement fantastique <que l'opéra possède >. [...] Quand il y a, dans la matière de l'opéra, un véritable potentiel culturel et fantastique, vous pouvez le saisir comme un élément relatif, comme une allégorie de votre parcours de recherche. [...] De cette manière, on met en scène un drame en musique non seulement dans la mémoire d'une époque, d'une société, mais aussi en mémoire de soi-même. [...] Dans chaque opéra il faut identifier l'élément clef, le noyau fantastique et de cet élément, de cette base, il faut développer la vision scénique. Si cet élément, ce noyau, fait partie de votre culture, de vos désirs, de votre cadre de vie, ce que vous aimez, c'est ce que vous allez développer, vous ne vous arrêtez pas à mettre en scène l'opéra, mais vous vous concentrez sur cet élément, sur ce noyau, et ainsi, derrière la conformité apparente avec la voie suggérée par le livret et la partition, en réalité ce que vous mettez en scène est une lecture métaphorique, une allégorie de votre identité. C'est pourquoi certaines personnes ont souvent mal compris mes mises en scène parce que, disent-ils, elles n'adhèrent pas au drame¹⁸⁷.

Au fil du temps, les recherches de Pier'Alli s'enrichissent de nouveaux éléments, dont l'un des plus caractéristiques est l'onirisme, qui constitue souvent la clef de lecture de ses spectacles. Le rêve a une double fonction : permettre de

¹⁸⁷ D. VILLATICO, *ibidem*, p. 20 : [l'operazione consiste nel rivivere oggi, con la fantasia di oggi, quell'investimento fantastico <che l'opera possiede>. [...] Quando c'è, nel materiale dell'opera, un potenziale culturale e fantastico vero, puoi coglierlo come un elemento relativo, come un'allegoria del tuo percorso di ricerca. [...] Il melodramma si fa allora non solo in memoria di un'epoca, di una società, ma anche in memoria di se stesso. [...] In ogni opera bisogna individuare l'elemento caratterizzante, il nucleo fantastico e da quell'elemento, da quel nucleo, sviluppare la visione scenica. Se quell'elemento, quel nucleo fa parte della tua cultura, dei tuoi desideri, dei tuoi retroterra, di ciò che ti piace, è quello che potenzi, non ti fermi a mettere in scena l'opera, ma metti a fuoco quell'elemento, quel nucleo, e così dietro l'apparente rispetto del percorso suggerito dal libretto e dalla partitura in realtà viene messa in scena una lettura metaforica, un'allegoria della tua identità. È per questo che spesso certuni hanno equivocato le mie messe in scena poiché, a loro dire, non aderenti al dramma].

représenter ce que le spectacle évoque à l'artiste et mettre en évidence la fiction théâtrale ; il est traduit par des scénographies géométriques et abstraites et en une matrice architecturale et, s'agissant d'une vision intérieure, il correspond généralement à des espaces intérieurs, les extérieurs étant déformés par la perception subjective ; par exemple dans *Pierrot Lunaire* (Milan, 1983) la lune est vue à travers une fenêtre dans le cube noir où se trouve le protagoniste.

Cette subjectivité est explicitée souvent dans un champ de vision circulaire, celui de l'œil (*Lohengrin*), du diaphragme de l'appareil photo (*Winnie*) ou de la caméra (*Tetralogie*). Les médias technologiques rentrent ainsi, peu à peu, dans son langage scénique en devenant l'une de ses caractéristiques les plus reconnaissables ; il commence à incorporer des projections vidéo dans ses spectacles depuis 1984, avec *La caduta di Casa Usher*, mais ce n'est qu'à l'arrivée des appareils numériques que les projections s'imposent comme une constante de son langage :

Le théâtre, je l'ai reconnu et aperçu tout de suite comme une limite, je ne pouvais en sortir que dans les détails, donc j'ai renversé la relation entre le cinéma et le théâtre, et j'ai fait naître le théâtre de l'image cinématographique. Protagoniste est le cinéma qui englobe le théâtre. C'était une façon de déclarer clairement l'élargissement de l'espace de la scène, le vide se remplissait avec les images en mouvement, mais dans l'acte de se remplir, l'image perçait les toiles de fond réelles de la scène pour se projeter au-delà dans les espaces imaginaires, illimités, visionnaires¹⁸⁸.

De fait, les projections non seulement permettent de créer des décors virtuels, une action parallèle ou d'agrandir des détails, mais elles s'inscrivent pleinement dans la vision subjective de l'espace. Pier'Alli la met en évidence aussi par la préparation de l'avant-scène avec des architectures qui encadrent la scène avec des motifs non décoratifs ; de cette manière la scène suggère aussitôt une première clef de lecture du

¹⁸⁸ D. VILLATICO, « Lo scrigno... », *op.cit.*, P. 23 : [Il teatro lo riconobbi, lo sentii subito come limite, potevo uscire da quella cosa solo nei dettagli, quindi io ribaltai il rapporto tra cinema e teatro, e feci nascere il teatro dall'immagine cinematografica. Protagonista era il cinema che inglobava il teatro. Era un dichiarare manifestamente l'allargamento dello spazio del palcoscenico, il vuoto si riempiva dell'immagine che si muove, ma in questo riempirsi l'immagine sfondava i fondali reali della scena per proiettarsi oltre in spazi immaginari, illimitati, visionari].

spectacle, par exemple dans *Sogno di Scipione* (Vicenza 1984). Cela fait aussi référence au théâtre Nô japonais et à sa conception du plateau comme clôture rituelle.

Le rapport avec Rossini

Luca Ronconi

Ronconi a beaucoup fréquenté la dramaturgie rossinienne, qu'il a abordée pour la première fois avec *Il barbiere di Siviglia* mis en scène en 1975 au théâtre de l'Odéon de Paris, ; il s'agit d'un spectacle qui, en exploitant habilement la destination habituelle de la salle non particulièrement dédiée aux représentations lyriques, s'éloigne considérablement des traditions de mise en scène, et désoriente les spectateurs avec un décor qui opère un changement de perspective de 45 degrés et avec des projections de morceaux de films des années quarante¹⁸⁹. Ce n'est que le début d'une longue série de titres rossiniens, plus ou moins connus¹⁹⁰ :

Rossini est le compositeur avec lequel je suis plus à l'aise. Il est un auteur que je mets en scène volontiers parce que dans ses œuvres je reconnais ma façon de me rapporter au théâtre. Son regard sur le monde théâtral, le théâtre en musique, est désenchanté et cynique, et je me reconnais justement dans cette attitude. Dans Rossini il y a de la légèreté, mais cela n'exclut pas la sagesse, un sens magistral de la théâtralité, une conscience artistique au plus haut niveau¹⁹¹.

¹⁸⁹ Quand on change complètement la tradition représentative, il n'est pas facile d'obtenir le succès auprès du public. Par exemple le *Don Giovanni* de Mozart, mis en scène par Ronconi, sous la direction de Lorin Maazel, pour le Festival de Salzbourg en 1999, entre *La Cenerentola* et *La donna del lago*, a fait grand bruit car, d'après la critique, il « actualise à l'excès ». Ce *Don Giovanni* « entre cruauté et comique » a été repensé et revu l'année suivante et la direction de l'orchestre a été confiée à Valery Gergiev, le succès a été plus décisif, ce qui montre la nécessité d'habituer le public.

¹⁹⁰ *Moïse et Pharaon* version n°1 (1983), *Il viaggio a Reims* (1984), *Guillaume Tell* (1988), *Ricciardo e Zoraide* (1990), *Armida* (1993), *Otello* (1994), *La Cenerentola* (1998), *La donna del lago* (2001), *Moïse et Pharaon* version n°2 (2003) et *Semiramide* (2011).

¹⁹¹ Luca RONCONI, « Appunti da una conversazione con Luca Ronconi », dans *Il teatro di Rossini*, Milan, Ricordi, 1992, p. 31 : [Rossini è il compositore che mi è più congeniale. È un autore che metto in scena volentieri perché nelle sue opere riconosco il mio modo di rapportarmi al teatro. L'occhio con cui guarda il mondo teatrale, dico quello della musica, è disincantato e cinico, e mi riconosco proprio in questo atteggiamento. In Rossini c'è leggerezza, ma ciò non esclude sapienza, magistrale senso del teatro, coscienza artistica al massimo livello].

L'attitude de Ronconi dans la mise en scène des opéras de Rossini reprend celle du compositeur vis-à-vis du sujet qu'il traite :

Je trouve sublime sa façon d'observer les passions humaines avec perspicacité, mais avec détachement. Rossini regarde toujours le monde à une certaine distance. Par conséquent, il ne décrit pas, il synthétise¹⁹².

L'amour de Luca Ronconi pour l'œuvre de Rossini est aussi renforcé par le fait que le metteur en scène considère le *Viaggio a Reims* comme l'emblème de son esthétique théâtrale dans l'opéra lyrique, parce qu'il offre une « célébration de l'opéra par lui-même [...] en organisant la fête de la théâtralisation pure »¹⁹³.

L'opéra, composé en 1825 pour célébrer le couronnement de Charles X, montre les tentatives vaines et désespérées de rejoindre Reims, où l'événement aura lieu, de la part de nombreux personnages venus de toute l'Europe, qui s'arrêtent dans un hôtel thermal, l' « albergo del Giglio d'Oro » (nom qui rend hommage au lys d'or de France).

Représenté pour la première fois au Théâtre des Italiens le 19 juin 1825, le spectacle marque le début de la carrière française de Rossini et se révèle un événement extraordinaire car très attendu et même parce que, en tant que spectacle occasionnel, Rossini ne souhaite pas le répéter¹⁹⁴. De fait, à part quelques morceaux réutilisés dans *Le comte Ory*, l'opéra n'a jamais plus été représenté et la partition autographe a été perdue, mais grâce à un travail minutieux de récupération et à l'édition critique de Janet Johnson¹⁹⁵, en 1984 il revient sur les scènes dans la production de Ronconi en s'imposant aussitôt comme un spectacle de pointe de la production tant du compositeur que du metteur en scène.

¹⁹² Vincenzo DORIANO DE LUCA, *Rossini al San Carlo*, publié le 15 novembre 2011 sur le site web <http://www.ilcorrieremusicale.it/rossini-al-san-carlo>: [Trovo sublime quel suo modo di osservare le umane passioni con acume ma con distacco. Rossini guarda sempre il mondo da una certa distanza. Perciò non descrive ma sintetizza].

¹⁹³ C. DESHOULIÈRES, *L'opéra baroque...*, *op.cit.*, p. 39.

¹⁹⁴ Il n'y a eu que trois représentations, une privée pour le Roi et deux publiques en juillet et septembre 1825.

¹⁹⁵ Janet JOHNSON, *Il viaggio a Reims. Commento critico*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1983.

Le Rossini Opera Festival commande cet opéra à Ronconi en le prévenant qu'il sera enregistré pour la télévision et retransmis sur un grand écran dans la place de la ville. Le metteur en scène profite de cette situation pour créer un spectacle qui mette en évidence la fiction et l'aspect ironique de la louange rossinienne : au lieu de dissimuler les microphones et les appareils techniques, il leur donne une grande visibilité en mélangeant aux vrais techniciens des figurants habillés en cameraman et en ingénieurs du son et en laissant que les caméras et les projections vidéo deviennent une partie intégrante du spectacle (ill. n°8).



Ill. 8. *Il viaggio a Reims*, ROF, 1984, mise en scène de Luca Ronconi, décors et costumes de Gae Aulenti. Figurants et véritables ingénieurs du son en scène. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

Il crée ainsi, avec la scénographie de Gae Aulenti, une liaison intérieur-extérieur en montrant différents endroits de la ville¹⁹⁶ et en suivant le cortège du roi (ill. n°9), ce qui reprend les lieux supposés de l'action, la cathédrale de Reims, non représentée, destination 'hors scène' des voyageurs qui n'y arriveront jamais, et l'hôtel de la station thermale où ils sont réunis. Ainsi, Ronconi met en évidence le fait qu'il

¹⁹⁶ À Pesaro, les lieux scéniques étaient l'auditorium Pedrotti et le siège de la mairie, mais dans les nombreuses reprises successives Ronconi a dû s'adapter aux différentes villes : à Milan, où il a été représenté en 1985, Ronconi avait à sa disposition une salle et une scène beaucoup plus grandes et davantage de moyens financiers, ce qui a mis encore plus en valeur le fait qu'il s'agit d'une commande et le potentiel ironique de l'opéra. Pour les reprises successives, les scènes d'extérieur ont été enregistrées et projetées.

s'agit d'une commande royale plutôt que du véritable lieu de l'action. Il explique que pour cet opéra il a fallu « inventer une dramaturgie. [...] Dans *Il viaggio*, œuvre normalement encomiastique, la louange n'existe pas, ou du moins, elle est présentée avec ironie. L'éloge est résolu dans une exhibition de représentants de diverses nations européennes, donc le triomphe, plus que du roi, est celui du chant, de la musique, du théâtre, du jeu scénique »¹⁹⁷.



Ill. 9. *Il viaggio a Reims*, ROF, 1984, mise en scène de Luca Ronconi, décors et costumes de Gae Aulenti. Reprise du Teatro alla Scala, Milan 2009. Le cortège royal se déroule hors du théâtre, dans la Piazza della Scala à Milan.

Cela est mis encore plus en valeur par un double jeu méta-théâtral : dans la première scène des figurants se disposent sur les côtés de la scène pour indiquer qu'on va assister à une représentation et dans la scène 20 les protagonistes assistent à un spectacle de danse, qui est ici réalisé avec des marionnettes de la famille Colla dans une petite scène suspendue (ill. n°10).

Cette lecture désenchantée est partagée par le chef d'orchestre Claudio Abbado et, unie à une distribution de chanteurs de très haut niveau, elle reproduit en quelque sorte le faste de la première représentation. La mise en scène de Ronconi recrée aussi

¹⁹⁷ Luca RONCONI, « Appunti da una conversazione con Luca Ronconi », dans *Il teatro di Rossini, op.cit.*, p.32 : [Inventare una dramaturgia. [...] Nel Viaggio, opera d'encomio, l'encomio non esiste o perlomeno è intessuto con ironia. L'encomio si risolve in un'esibizione degli artisti, quindi il trionfo, più del re, è del canto, della musica, del teatro, della recita].

ex novo la composante hautement métaphorique de l'opéra rossinien avec des références internes et externes au récit, qui s'adressent au public contemporain : le



Ill. 10. *Il viaggio a Reims*, ROF, 1984, mise en scène de Luca Ronconi, décors et costumes de Gae Aulenti. Le théâtre dans le théâtre : les marionnettes de la famille Colla. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

personnage de Corinna, une poétesse romaine, est inspiré de *Corinne ou l'Italie* de Madame de Staël, elle est la personnification de la musique et de l'ordre qui règne sur l'Europe restaurée par le Congrès de Vienne et qui, en 1984 comme de nos jours, semble plutôt un clin d'œil à l'Union Européenne, que Ronconi évoque en faisant porter aux personnages des drapeaux de leurs pays d'origine (ill. n°11); des drapeaux français parsemés sur la scène rappellent en revanche le caractère encomiastique de l'œuvre, alors que les chanteurs entrent en scène dans des baignoires qui évoquent les thermes (ill. n°12).

Comme dans d'autres spectacles produits en collaboration avec Gae Aulenti, la scène s'élargit au-delà des limites habituelles : outre les nombreux écrans qui montrent ce qui se passe à l'extérieur, la scène est rallongée vers le parterre par deux bras qui

entourent les musiciens en formant une passerelle où les chanteurs sont en contact étroit avec le public.



III. 11. *Il viaggio a Reims*, ROF, 1984, mise en scène de Luca Ronconi, décors et costumes de Gae Aulenti. Des personnages caractérisés par des drapeaux européens, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.



III. 12. *Il viaggio a Reims*, ROF, 1984, mise en scène de Luca Ronconi, décors et costumes de Gae Aulenti. Des personnages venus de l'Europe entière et qui entrent en scène dans des baignoires. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

Ronconi estime que « Rossini se montre plutôt indifférent à l'environnement, au récit, parfois même à la situation. Cette sorte de désaccord qui existe entre le récit – l'intrigue et aussi très souvent les sentiments des personnages – je ne le considère pas

comme un défaut, comme beaucoup l'ont considéré, mais comme une caractéristique »¹⁹⁸ c'est pourquoi il se permet de modifier certains aspects de l'intrigue, tout en laissant inaltéré le sens de l'œuvre : dans le livret la rencontre entre les protagonistes et le Roi n'aura pas lieu par manque de moyens de transport, tandis que dans le spectacle de Ronconi c'est le roi qui rejoint l'hôtel (ill. n°13) et, après avoir été suivi par les caméras, il arrive sur scène, lieu de la fête par excellence, symbolisé par un grand gâteau qui se recompose devant lui.



Ill. 13. *Il viaggio a Reims*, ROF, 1984, mise en scène de Luca Ronconi, décors et costumes de Gae Aulenti. Reprise du Teatro alla Scala de Milan, 2009. Le roi s'apprête à entrer en scène.

Ronconi ne fait pas de différence parmi les différents registres rossiniens, qu'il considère comme une seule matière car correspondant à la personnalité et à l'attitude du compositeur :

La distinction entre les opéras *serie* et *buffe* est sommaire. De fait Rossini est un maître dans le travail d'interprétation de certaines codifications. Son esprit n'est ni comique, ni sérieux. [...] La gravité ne fait pas partie du discours de Rossini. En font partie, en revanche, le jeu, la

¹⁹⁸ Luca RONCONI, interview réalisé dans le cadre de l'émission télévisée « Prima della prima – Semiramide » transmise sur les chaînes rai le 20/12/2011 et disponible sur le site web www.rai.it : [Come spesso accade, Rossini è abbastanza indifferente all'ambiente, alla storia, qualche volta addirittura anche alla situazione. Questa specie di diverbio che c'è tra la storia – la trama e anche molto spesso i sentimenti dei personaggi - non lo voglio considerare come un difetto, come molti l'hanno considerato, ma una caratteristica].

plaisanterie, l'ironie. Pour Rossini compte surtout le jeu : jouer à faire des choses sérieuses, jouer à faire des choses comiques.¹⁹⁹

Dans *La donna del lago* (2001) par exemple, Ronconi estime que Rossini joue consciemment aux « choses sérieuses » et que, bien que le sujet traite de personnages réels, il ne s'agit pas pour Ronconi de mettre en scène un drame en musique historique²⁰⁰ :

Il s'agit d'un drame historique, même si sa source est probablement une ballade populaire [...] J'ai renoncé à la dimension historique et j'ai misé sur la conventionalité de la légende. L'Écosse qu'on voit est fabuleuse, elle semble sortir des poèmes d'Ossian. Donc, ne pouvant pas le supprimer, j'ai respecté l'imaginaire préromantique²⁰¹.

L'opéra, basé sur un livret d'Andrea Leone Tottola est inspiré du poème épique homonyme de Walter Scott *The lady of the lake* (1810), un sujet très moderne pour l'époque et qui n'était même pas encore traduit en italien. C'est son traducteur français, Désiré-Alexandre Batton²⁰², qui signale l'opéra à Rossini, lequel accepte le sujet et le met rapidement en musique pour répondre à la demande de l'impresario napolitain Barbaja, abandonné soudainement par le compositeur Gaspare Spontini, nommé *Kapellmeister*, maître de chapelle, de Guillaume III de Prusse. *La donna del*

¹⁹⁹ Luca RONCONI, « Appunti da una conversazione con Luca Ronconi », dans *Il teatro di Rossini, op.cit.*, p. 31: [Quella tra le opere serie e comiche è una distinzione sommaria. In realtà Rossini è maestro nel lavoro d'interpretazione di certe codificazioni. Il suo spirito non è comico nè serio. [...] La serietà non fa parte del discorso rossiniano. Ne fanno parte invece il gioco, lo scherzo, l'ironia. Per rossini conta soprattutto il gioco : giocare a fare le cose serie, giocare a fare le cose comiche].

²⁰⁰ Andrea Leone Tottola, dans le livret, indique cet opéra comme un « melodramma » en deux actes.

²⁰¹ Ugo VOLLI, *Ronconi: tutti in Scozia a giocare con Rossini*, dans « La Repubblica » du 11 août 2001 : [E' un dramma storico, anche se la sua fonte è probabilmente una ballata popolare. [...] Ho rinunciato alla dimensione storica e ho puntato tutto sulla convenzionalità della leggenda. La Scozia che si vede è favolosa, sembra uscita dai poemi di Ossian. Insomma, non potendo rovesciarlo, ho rispettato l'immaginario preromantico].

²⁰² L'œuvre de Scott circule donc en Italie dans sa version française (1813) et en italien elle est connue d'abord dans la forme de livret et ensuite dans sa forme littéraire originale. La première traduction italienne de *The lady of the lake* apparaît en 1821 à Turin et Palerme.

lago est ainsi représenté le 24 septembre 1819, ensuite il sera repris dans d'autres villes²⁰³ jusqu'aux années trente du XIX^e siècle, avant de tomber dans l'oubli.

L'action, comme celle du roman de Walter Scott, se déroule en Écosse en 1530, à l'époque de la révolte des montagnards du Stirling contre Giacomo V. Douglas d'Angus, ancien précepteur du roi est banni du royaume à cause de son neveu. Il s'enfuit avec sa fille Elena dans les montagnes, où il trouve la protection de Rodrigo de Dhu, le chef des rebelles, à qui il offre la main d'Elena en guise de reconnaissance, sans savoir que sa fille est tombée amoureuse du jeune Malcolm Groeme qui a quitté la cour pour la suivre. Désespérée, Elena passe chaque jour de longues heures à méditer sur le lac Katrine, ce qui lui vaut le surnom de 'dame du lac' parmi les habitants du lieu (ill. n°14). Là, le roi, venu pour une partie de chasse et donc méconnaissable, tombe soudainement amoureux de la jeune fille et est accueilli par elle dans sa demeure ; il revient une deuxième fois habillé en berger mais y trouve Roderigo, qui le reconnaît et le provoque en duel, perdant la vie dans ce combat. Entre-temps l'armée royale bat les rebelles mais le roi, adouci par ses sentiments amoureux, pardonne à ses ennemis et bénit l'union de sa bien-aimée avec l'homme qu'elle aime.

Depuis 1810, l'œuvre de Scott pose les bases du mouvement gothique et du romantisme nord-européen et devient la base de nombreux drames en musique italiens, comme *Lucia di Lammermoor* (1835) de Donizetti ou *I Puritani* (1835) de Bellini, mais tous les éléments du nouveau courant artistique sont déjà potentiellement exprimés dans la *Donna del lago* qui inaugure un nouveau style pour Rossini, qu'il portera à sa perfection dans *Guillaume Tell*, et peut être considéré, selon Liliane Lascoux, comme le premier opéra romantique italien ou romantique tout court²⁰⁴.

²⁰³ Le poète romantique Giacomo Leopardi écrit à son frère qu'il a assisté à *La donna del lago* au théâtre Argentina de Rome et qu'il aurait pleuré d'émotion si la faculté de pleurer ne lui avait pas été enlevée. Cf. Giacomo LEOPARDI, Francesco FLORA (dir.), *Lettere*, Milan, Mondadori, 1949, lettre n°248.

²⁰⁴ Liliane LASCoux, « La donna del lago ou la naissance de l'opéra romantique italien » dans les actes de la journée d'études « Rossini – *La donna del lago* », ENS, 04/06/2010.



Ill. 14. *La donna del lago*, ROF, 2001. Mise en scène de Luca Ronconi, décors de Margherita Palli, costumes de Carlo Diappi. Elena (Mariella Devia) médite sur le lac Katrine, représenté par une paroi bleue ridée qui ferme la scène. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

En effet les éléments annonciateurs du romantisme, qui, en 1819, n'est pas encore une école, sont nombreux : le lien entre père et fille, le renoncement volontaire à un amour interdit et surtout la nature, amplement exprimée par l'orchestre, qui se fait miroir et double des personnages, et qui restitue l'atmosphère des *highlands* écossais (ill. n°15) :

Le livret commence à façonner les paysages et nourrir les personnages : ainsi la figure d'Elena et l'image du lac se chevauchent énigmatiquement ; la nature vierge des lieux façonne le personnage du roi au point de le transformer en un personnage presque hors du temps ; dans les montagnes qui dominent le lac on perçoit le mouvement occulte de la révolte ; le chef qui vient à la tête de son armée ressemble à un torrent rapide et impétueux, une force de la nature et de la terre²⁰⁵.

²⁰⁵ Piero MIOLI, *Invito all'ascolto di Rossini*, Milan, Mursia, 1986, p. 162: [comincia il libretto a delineare il paesaggio e a intriderne i personaggi : così la figura di Elena e l'immagine del lago si sovrappongono arcanamente ; la natura incontaminata dei luoghi suggestiona talmente il re da trasformarlo in un personaggio quasi fuori dal tempo ; nelle montagne incombenti sul lago s'avverte il moto occulto della riscossa ; il duce che sopraggiunge alla guida del suo esercito sembra proprio un rapido torrente impetuoso, una forza della natura e della terra].



Ill. 15. *La donna del lago*, ROF, 2001. Mise en scène de Luca Ronconi, décors de Margherita Palli, costumes de Carlo Diappi. L'Écosse : une lande désolée. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Findazione Rossini.

Malgré ces thématiques et des éléments musicaux innovateurs typiques de sa période napolitaine, comme l'absence d'ouverture et l'introduction avec chœurs, Rossini montre qu'il est toujours lié à des structures et des thèmes classiques comme le final heureux pour un *opera seria*, le rôle de Malcolm interprété par un *contralto* en travesti, le portrait d'un souverain vertueux qui est aussi une sorte de *deus ex machina*.

En s'éloignant, comme à son habitude, de la tradition scénique qui l'a précédé, et en particulier de la mise en scène de Gae Aulenti de 1981 au ROF²⁰⁶ - la première qui se fonde sur l'édition critique par H. Colin Slim - Ronconi décide de ne pas choisir une interprétation historicisante, en reprenant sa conception de la temporalité des drames en musique :

Mon idée est différente, il y a des idées et de très belles idées- musicales, mais du point de vue dramatique l'œuvre est tout à fait inerte. L'intrigue est une ballade de Walter Scott. L'anecdote est historique, mais elle est aussi pauvre qu'elle rassemble à des idées légendaires, à la façon des *Mille et Une Nuits*. Ainsi, au lieu de faire un opéra à la fausse ambiance historique, avec

²⁰⁶ Parmi les autres versions on rappelle celle de Carlo Maestrini (Florence, 1958), Gae Aulenti (Pesaro, 1981), Werner Herzog (Milan, 1992).

des anticipations prér romantiques, j'ai estimé que pour moi il valait mieux me jeter sur la légende. Les références à la légende sont caractéristiques du romantisme.²⁰⁷

De fait, Ronconi, aime bien remonter aux sources narratives qui sont à la base des opéras et ici, il s'inspire directement des *Poèmes d'Ossian* (1763) de James Macpherson qui sont à la base et de l'œuvre de Rossini²⁰⁸ et de celle de Scott ; il met ainsi en scène une Écosse filtrée par la légende, presque hors du temps et où les lieux sont immergés dans un brouillard qui évoque en même temps l'atmosphère lacustre et le monde onirique. Cette lecture est traduite scénographiquement par Margherita Palli en un mur ridé de couleur bleue qui ferme la grande scène du Palafestival de Pesaro et sur laquelle glisse le bateau de la protagoniste. Ce décor représentant le lac s'ouvre, sur un geste du roi, en montrant des rochers rudes, des statues géantes ou des stalactites vues du haut, comme si elles étaient au fond du lac (ill. n°16).



Ill. 16. *La donna del lago*, ROF, 2001. Mise en scène de Luca Ronconi, décors de Margherita Palli, costumes de Carlo Diappi. Une Écosse engloutie au fond du lac. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

²⁰⁷ Valerio CAPPELLI, *Ronconi: il mio Rossini da fiaba*, dans « Il Corriere della Sera » du 9 août 2001 : [La mia idea è diversa, ci sono spunti e invenzioni musicali molto belli ma dal punto di vista drammaturgico è abbastanza inerte. Lo spunto narrativo è una ballata di Walter Scott. L'aneddoto è storico ma talmente povero da renderlo simile a spunti leggendarî. Roba da *Mille e una notte*. Allora invece di fare un'opera di finta ambientazione storica, con anticipazioni prér romantiques m'è sembrato più congeniale buttarmi sul leggendario. I riferimenti alla leggenda sono caratteristici del Romanticismo].

²⁰⁸ Les *Poèmes de Ossian* sont connus en Italie grâce à la traduction de Melchiorre Cesarotti qui date de 1763.

Toutes les parties de guerre font clairement référence au monde ossianique : l'aspect politique, de ce fait relégué au deuxième plan, est stylisé et évoqué seulement par des torsos musclés recréés par le costumier Carlo Diappi avec des cuirasses en latex (ill. n°17).



Ill. 17. *La donna del lago*, ROF, 2001. Mise en scène de Luca Ronconi, décors de Margherita Palli, costumes de Carlo Diappi. Malcom (Daniela Barcellona) et les rebelles aux torsos en latex. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

Pier Luigi Pizzi

Pizzi a interrogé tout le répertoire lyrique en montrant une certaine réticence seulement envers le théâtre de Puccini et les veristes à cause des didascalies contraignantes et de la réduction du récit théâtral à la dimension d'anecdote. Cela lui vient de la collaboration avec De Lullo, qui essayait de s'émanciper du modèle de son maître Visconti. En revanche, il montre une affinité particulière, non seulement avec le baroque, mais aussi avec le théâtre de Rossini, *serio* et *buffo*. De fait, sa contribution à la redécouverte du répertoire du XVIII^e siècle s'élargit aux opéras oubliés du début du XIX^e et en particulier aux *opere serie* du compositeur de Pesaro, dont ses spectacles permettent d'en réévaluer l'épaisseur dramaturgique et musicale.

La première rencontre entre Pizzi (scénographe) et Rossini a lieu à Naples en 1955 avec *Il turco in Italia*, mis en scène par Franco Enriquez et dirigé par Vittorio Gui. Ensuite, il crée les décors pour *Il barbiere di Siviglia* à Venise et à Rome toujours mis en scène par Enriquez et pour *Il Signor Bruschino* à la Piccola Scala avec la direction de Gavazzeni et la mise en scène de Sandro Bolchi. Ensuite il dessine la scénographie de *La Cenerentola* mise en scène par Giorgio De Lullo, *Armida* à la Fenice dans une production d'Alberto Fassini et *Guglielmo Tell* à la Scala avec la mise en scène de Sequi et la direction de Muti.

Depuis 1980 - année de *Semiramide*, sa première mise en scène rossinienne – à aujourd'hui, Pizzi a mis en scène quinze titres du compositeur de Pesaro, dont dix *seri*, sans compter les nouvelles productions d'opéras déjà représentés, de fait Rossini devient rapidement son musicien privilégié, grâce aussi à une participation constante au Rossini Opera Festival²⁰⁹.

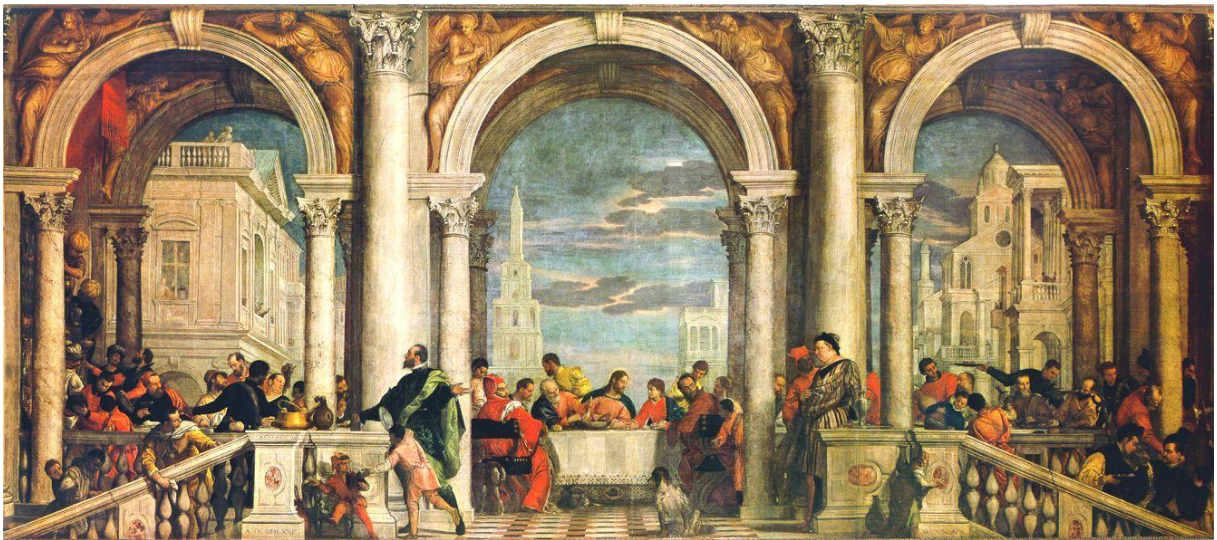
En analysant les *opere serie* de Rossini mis en scène par Pizzi nous verrons appliqués et déclinés tous les aspects de l'esthétique du metteur en scène. *Bianca e Falliero, ossia il consiglio dei tre*, par exemple, représente un spécimen parfait de la citation artistique que l'on retrouve très souvent dans ses spectacles : il transforme la scène de l'Auditorium Pedrotti en un tableau vivant qui s'inspire minutieusement – en particulier dans le finale I (ill. n°18) - du tableau « Cena in casa di Levi » (1573) de Véronèse (1528-1588) (ill. n°19). Le metteur en scène choisit cet artiste en le préférant aux autres célèbres vénitiens qui lui étaient contemporains - le Titien (1488-1576), plus intimiste, et le Tintoret (1518-1594), plus tourmenté - car l'œuvre de Véronèse lui permet de représenter l'aristocratie de la lagune et ses jeux de pouvoir et à la fois de faire allusion à un événement tragique imminent.

Les formes élégantes et les couleurs vives rendent bien l'esprit de cet opéra à l'ambiance vénitienne, dont Marco Spada écrit que :

²⁰⁹ *Ivi*, ill. n°4 p. 30.



Ill. 18. *Bianca e Falliero*, ROF, 1986. Mise en scène, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi. Vue générale du décor. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.



Ill. 19. Veronese Paolo, *Cena a casa di Levi*, 1573. Huile sur toile, cm. 555x1280. Venise, Gallerie dell'Accademia.

Dès l'introduction " Dalle lagune adriatiche " Rossini tisse une trame musicale où les rythmes de danse sont corroborés par des surprises harmoniques et des dissonances de couleur qui créent une spatialité véritablement " vénitienne ", limpide et aérée²¹⁰.

Selon Piero Mioli, Rossini et son librettiste Felice Romani choisissent une ambiance urbaine et vive qui influence le développement dramaturgique en lui conférant un aspect plus humain et raisonnable par rapport à l'original, la tragédie *Blanche et Montcassin* (1798) d'Antoine-Vincent Arnault, dont l'opéra s'inspire, décrivant en revanche une *Serenissima* sombre et désormais en déclin :

Dans l'ensemble l'œuvre montre un fort goût scénographique [...] en effet les thèmes instrumentaux vif sont nombreux et ils semblent vouloir décrire le rythme hilare, déchaîné, hédoniste, et quand même rapide, agile, irrésistible la vie citadine²¹¹.

Tout comme la partition de cet opéra présente, un mélange de thèmes dramatiques et comiques (par exemple dans la strette du finale I), la mise en scène de Pizzi réconcilie dans l'équilibre du décor deux éléments opposés, la source d'Arnault et la vivacité rossinienne : il reprend l'arcade avec trois arcs du tableau de Véronèse et y ajoute des escaliers qui se composent et se décomposent selon les nécessités de l'action ; en outre il choisit des costumes rouges pour les personnages qui ont le pouvoir qui contrastent avec ceux aux tons clairs des autres personnages ; Bianca passe ainsi du bleu ciel du premier acte au rouge du second lorsqu'elle permettra au drame de changer de cours²¹² (ill. n°20).

²¹⁰ Marco SPADA, *Il teatro di Rossini, op.cit.*, p.67: [Sin dall'introduzione « Dalle lagune adriatiche » Rossini tesse una trama musicale in cui ritmi di danza sono corroborati da sorprese armoniche e dissonanze coloristiche che creano una spazialità veramente « veneziana », tersa e ariosa].

²¹¹ P.MIOLI, *Invito all'ascolto...*, *op.cit.*, p.167 : [Nel complesso l'opera ha un forte gusto scenografico [...] numerosi, infatti, sono i vividi temi strumentali che sembrano voler descrivere il ritmo ilare, scatenato, edonistico, comunque veloce, scattante, irresistibile della vita cittadina].

²¹² L'action se déroule après qu'un complot, ourdi contre le gouvernement vénitien par des puissances étrangères, est éventé. Dans ce cadre le sénateur Contareno offre la main de sa fille Bianca au sénateur Capellio en échange de propriétés dont ils se disputaient l'héritage. Entre temps, le général Falliero cru mort en bataille rentre dans la ville et découvre que sa bien-aimée Bianca est désormais promise à un autre homme. La jeune fille, qui retrouve son amour, après avoir longuement hésité, désobéit à son père en cherchant à s'opposer à son mariage et défend Falliero qui s'était réfugié dans un consulat étranger, ce qui était interdit par les lois de la lagune : elle convainc le « Conseil des trois » (dont font partie son père et Capellio) de la sincérité de son amour pour le guerrier et le fait disculper.



Ill. 20. *Bianca e Falliero*, ROF, 1986. Mise en scène, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi. Le costume rouge de Bianca (Katia Ricciarelli), acte II. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

Ce spectacle constitue à juste titre l'une des premières étapes de la *Rossini-Renaissance* car il a permis de redécouvrir cet opéra disparu rapidement du répertoire. De fait, ce drame en musique, créé pour Milan en 1819, n'avait pas été apprécié par le public et par la critique qui l'accusaient de présenter trop de réminiscences musicales (bien qu'il ne s'agisse pas de véritables auto-emprunts) et de faiblesse dramaturgique, car il traite de l'amour d'un jeune couple contrarié par le père de la jeune fille, et en but aussi à des intérêts économiques et politiques croisés et divergents. Mais sans doute ce qui déplut au public de Milan, très traditionaliste, fut la *coloratura di forza*, l'un des traits les plus innovateurs de la poétique musicale rossinienne, expérimenté à Naples avec succès, et qui permet aujourd'hui de considérer cet opéra comme un chef-d'œuvre musical. En dehors de ces aspects originaux, *Bianca e Falliero* a été réévalué pas les musicologues pour sa structure classique parfaite – considéré aussi par Alessandro Baricco comme l'archétype dramaturgique des *opere serie* rossiniens – qui rétablit le récitatif sec (abandonné dans les œuvres napolitaines) et change le finale dramatique de la tragédie d'Arnaut – où Montcassin est étranglé et Blanche meurt sur son cadavre – par un traditionnel *lieto fine* où le père bénit l'union des deux amants.

Malgré son insuccès, l'opéra a obtenu au moins 39 répliques en 1819, mais ensuite il est complètement disparu pour ne revenir sur les scènes qu'en 1984, dans

l'édition critique de Gabriele Dotto, grâce à la production signée par Pizzi pour le ROF. Cette mise en scène a permis à *Bianca e Falliero* de s'affranchir de sa vieille réputation d'œuvre mineure et sans intérêt dramaturgique pour entrer, à juste titre dans les grands opéras du Rossini *serio*, pour la beauté de la partition habilement mise en valeur par une mise en scène et un décor qui servent bien, au niveau visuel, la perfection formelle et la verve de la musique du compositeur de Pesaro.

Bien qu'il semble avoir une prédilection pour le Rossini *serio*, Pizzi montre aussi un réel plaisir dans la mise en scène du Rossini *buffo* :

Dans la production comique de Rossini la mise en scène de Pizzi lâche un peu plus les rênes, mais il s'amuse tellement en proposant des idées et en tirant les ficelles que le rythme léger prend un bonheur et un naturel particuliers. [...] Léger, faux, l'*opera buffa* de tous les siècles vu par un enfant, mais avec des personnages qui s'en remettent et comptent sur le public comme si l'on pouvait facilement se reconnaître dans les inquiétudes des personnages. [...] Un comique propre du théâtre antique, avec une ironie moderne, une union que Pizzi aime beaucoup²¹³.

L'un des exemples demeurés célèbres est *La pietra di paragone*, un *Melodramma giocoso* en deux actes sur un livret de Luigi Romanelli, qu'il met en scène lors du ROF 2002, où il montre que son esthétique des formes pures, de l'équilibre et du beau ne se traduit pas scéniquement seulement dans des stucs dorés mais peut aussi donner lieu à des décors très modernes qui captent également l'attention du public et se révèlent aussi efficaces dramaturgiquement.

L'intrigue tourne autour d'un riche célibataire qui reçoit ses amis dans sa maison de campagne. Ce sujet, toujours actuel, donne à Pizzi l'idée de transposer l'action dans une époque proche de la nôtre, les années soixante-dix. Il crée pour la maison une architecture au design très moderne avec des murs blancs et rouges et de grosses fenêtres qui laissent voir l'intérieur de l'habitation, dans laquelle on reconnaît

²¹³ Lorenzo ARRUGA, *Pier Luigi Pizzi...*, *op.cit.*, p. 264 : [Nel Rossini comico la regia di Pizzi lascia le briglie più sciolte e però si diverte tanto nel suggerire idee e nel tirare le fila che il ritmo leggero prende una sua felicità e una sua naturalezza. [...] Leggero, finto, l'*opera buffa* di tutti i secoli vista da un bambino, ma con personaggi che si affidano e si confidano al pubblico come se ci potessimo facilmente riconoscere nelle inquietudini dei personaggi. [...] Comicità di teatro antico, con moderna ironia, un connubio che a Pizzi piace molto].

des peintures d'Alberto Burri, et un grand jardin avec piscine où les chanteurs se baignent pendant le spectacle (ill. n°21).

L'opéra tire profit de cette modernisation, car il est extrêmement actuel : il montre que les rapports interpersonnels ne sont pas toujours sincères et se basent souvent sur des intérêts économiques et non sur des véritables sentiments. C'est pourquoi les personnages sont brossés comme des jeunes opportunistes qui ne visent qu'à la richesse et à notoriété, avec un clin d'œil aux émissions télévisées qui offrent une renommée facile et volatile : comme dans une sorte de télé réalité les personnages continuent à être en scène, même quand ils ne chantent pas. Grâce à ce décor vitré qui ne permet pas de distinguer nettement l'espace intérieur de l'extérieur, le spectateur peut voir toutes les actions des personnages, qui se déplacent dans la maison, font un peu de sport (deux personnages jouent au tennis en utilisant les parois de la fosse de l'orchestre) mangent et boivent, parlent au téléphone (Pizzi imagine que la scène sixième du premier acte, la conversation entre Clarice et Asdrubale se déroule au téléphone) (ill. n°22).

Même dans cette production, Pizzi fait de nombreuses références artistiques qui, intéressent surtout le cinéma : on retrouve par exemple le match de tennis de *Il giardino dei Finzi Contini* et les téléphones blancs des comédies des années trente, qui répondent parfaitement à son souci esthétique et de fidélité absolue à l'esprit de l'œuvre. Pizzi sert donc avec finesse le livret de Romanelli, subtil et de grande valeur dramaturgique, et la partition de Rossini, qui font de *La pietra di paragone* un véritable *opera buffa*, et non pas une farce comme les précédents *La cambiale di matrimonio* ou *L'inganno felice*, conçus pour le petit théâtre San Moisè de Venise. De fait, voulant conquérir le public milanais²¹⁴ plus sophistiqué que le public vénitien, Rossini et Romanelli mettent de côté les tons grotesques et parfois hâtifs pour se concentrer sur un opéra de goût bien calibré et raffiné, au développement agile et

²¹⁴ L'opéra a été représenté pour la première fois à Milan le 26 septembre 1812. Il a remporté un vif succès grâce à son mécanisme comique et aussi grâce au célèbre air « Ombretta sdegnosa del Mississippi » qu'Antonio Fogazzaro cite dans *Piccolo mondo antico* (1895), tout en ignorant son origine rossinienne.

brillant et présentant même des moments introspectifs (comme celui de la déclaration du comte dans son dernier air²¹⁵).



III. 21. *La pietra di paragone*, ROF, 2002. Mise en scène, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi. Vue globale du décor. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.



III. 22. *La pietra di paragone*, ROF, 2002. Mise en scène, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi. Des personnages accomplissant des actions quotidiennes. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

²¹⁵ « Ah! se destarti in seno » (II,18).

Pier'Alli

Lors de ses mises en scènes lyriques, Pier'Alli assure qu'il est toujours attentif au livret et à la partition et tient à rappeler la nécessité de respecter l'œuvre car une mise en scène n'est pas une « pure exposition de la personnalité de ceux qui sont impliqués dans la création de la mise en scène. Sinon, l'on ne voit que l'intention du metteur en scène de détruire l'opéra »²¹⁶. L'artiste affirme aussi avoir deux approches différentes vis-à-vis des œuvres dramatiques et des œuvres comiques :

Dans le drame en musique j'exprime l'amour pour la tradition, revisitée, décantée, et vue avec un regard lointain, observée par les yeux de la mémoire. Avec une sorte de mythisation, le mythe du monde perdu, de la mémoire retrouvée. [...] Dans la comédie il faut s'amuser, et il faut montrer le plaisir de s'amuser. J'adore m'amuser avec les acteurs, avec les situations, les déguisements, les géométries des gestes, qui sont plus importants, si l'on veut, que dans les opéras dramatiques, car le comique, pour centrer la cible, nécessite d'une extrême rigueur dans le signe²¹⁷.

Nous pouvons relever cette attitude aussi dans les opéras de Rossini dont il préfère le registre comique²¹⁸ ; la mise en scène de *Matilde de Shabran* en 1996 au

²¹⁶ Pietro PIOVANI, *Io, Pier'Alli, dalla parte della musica*, dans « Il Messaggero » du 22 novembre 2010 : [Io mi metto sempre dalla parte del libretto e della musica. Il simbolo deve essere ricco di significati, deve aggiungere qualche cosa, purché non diventi una pura esibizione personalistica di chi ha creato la messa in scena. Altrimenti si vede solo l'intenzione del regista e si distrugge l'opera].

²¹⁷ D. VILLATICO, « Lo scrigno... », *op.cit.*, p. P 21 : [nel melodramma esprimo l'amore per la tradizione, rivisitata, decantata, e vista con uno sguardo lontano, osservata dagli occhi della memoria. Con una sorta di mitizzazione, il mito del mondo perduto, della memoria recuperata. [...] Nella commedia si deve giocare, e di deve mostrare il piacere di giocare. Amo da matti giocare con l'attore, con le situazioni, coi travestimenti, colle geometrie dei gesti, più importanti, se vogliamo, che nell'opera drammatica, poiché la comicità per centrare il bersaglio richiede un estremo rigore nel segno].

²¹⁸ Cf. D. VILLATICO, *ibidem*, p. 21-22 : [J'aime beaucoup mettre en scène le Rossini comique. La mise en scène de *Matilde de Shabran* au festival Pesaro a été pour moi une occasion inespérée, mais elle a désorienté les croyances d'un grand nombre de personnes sur mon compte. Tout le monde me considère comme un talent lyrique, dramatique. Donc, pour moi, Rossini signifierait *Mosè, Guglielmo Tell, La donna del lago*. En revanche, je me sens attiré par le Rossini comique]. Trad : [Mi piace molto mettere in scena il Rossini comico. La messa in scena della *Matilde di Shabran* al festival di Pesaro è stata un'occasione inopinata, ma ha spiazzato le convinzioni di molti sul mio conto. Per tutti io sono un talento lirico, drammatico. Quindi il Rossini per me significa il *Mosè, il Guglielmo Tell, La donna del lago*. Invece mi sento attratto dal Rossini comico].

ROF permet au public et à la critique de connaître un peu mieux les goûts de l'artiste et de modifier son image liée surtout aux drames et aux opéras wagnériens.

Matilde di Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro, est un « melodramma giocoso » de 1821 en deux actes, qui rentre plus exactement dans le genre semi-serio dans lequel Rossini avait déjà composé *La gazza ladra*. Le livret de Giacomo Ferretti est tiré d'*Euphrosine* (1790) de François-Benoît Hoffmann avec des musiques de d'Etienne-Nicolas Méhul et du drame *Mathilde* (1799) de Jacques-Marie Boutet de Monvel et alterne des épisodes comiques et tragiques en créant un premier acte sur les tons de la *commedia dell'arte* et un second plus réaliste et sérieux. Ferretti choisit un contexte médiéval et les thèmes d'un tyran misogyne qui finalement tombe amoureux, Corradino, et d'une jeune fille insoumise, Matilde, qui veut faire tomber ce dernier amoureux d'elle et finalement tombe sous son charme mais, supposée infidèle, est condamnée à mort. Selon les conventions du genre, l'opéra se termine avec un *lieto fine* : la reconnaissance de l'innocence de Matilde, sa réunion avec Corradino et le chœur qui chante que « les femmes sont faites pour vaincre et régner ».

L'opéra est représenté pour la première fois au théâtre Argentina de Rome le 21 février 1821, sous la direction de Niccolò Paganini, après un temps de composition tellement bref que Rossini doit faire appel à la collaboration de son ami Giovanni Pacini pour la composition des récitatifs et de certains morceaux musicaux.

Après un accueil très mitigé, Rossini remanie largement son œuvre et compose personnellement toute la partition pour la présenter à Naples l'année suivante. C'est de cette dernière version que la Fondation Rossini publie l'édition critique, dirigée par Jürgen Selk. Sur cette base, le ROF propose en 1996 la première représentation moderne de l'œuvre, dont la mise en scène est confiée à Pier'Alli.

Seul responsable de l'aspect visuel de spectacle, dont il crée aussi les décors et les costumes, il cherche à reproduire un esprit tragi-comique, en présentant un moyen-âge caricatural, avec des tours, des remparts, des cuirasses et des machines de guerre qui contrastent avec le personnage de Matilde, appartenant plutôt à l'époque de composition de l'œuvre pour le costume et la coiffure (ill. n°23). Le jeu des

chanteurs/acteurs est aussi rendu caricatural, par une gestualité amplifiée, tout en répondant à la typologie dramatique des personnages.



III. 23. *Matilde di Shabran*, ROF, 1996. Mise en scène, décors et costumes de Pier'Alli. Un moyen-âge caricatural. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

Pier'Alli met donc en évidence surtout les aspects comiques de cet opéra, ce qui est salué par le public, et ce faisant il pose les bases pour une nouvelle tradition scénique de l'œuvre ; de fait en 2004 le ROF confie une nouvelle production de *Matilde* au cinéaste Mario Martone, qui le reprend en 2012.

Un spectacle emblématique de l'esthétique de Pier'Alli est l'*Adelaide di Borgogna* représentée au ROF 2011. Il s'agit d'un drame en deux actes de Giovanni Schmidt mis en scène pour la première fois le 27 décembre 1817 au théâtre Argentina de Rome, écrite par un Rossini jeune mais ayant déjà composé des œuvres de grand succès comme *Tancredi*, *l'Italiana in Algeri*, *le Barbiere di Siviglia*, *Cenerentola* et la *Gazza ladra*.

Bien que l'opéra ait été écrit en seulement cinq semaines et en réutilisant de nombreux morceaux de compositions précédentes, les musicologues reconnaissent dans la partition d'*Adelaide* une valeur musicale indiscutable parce qu'elle traite avec fierté et solennité l'élément chevaleresque et de façon aulique la passion amoureuse de la protagoniste avec Ottone. Cependant, Rossini lui-même considérait l'*Adelaide* comme une œuvre secondaire, ce qui, associé à un succès mitigé lors de la première

représentation, a fait entrer cet opéra dans l'oubli. Il n'en est sorti qu'en 2006, quand le ROF l'a présenté en forme de concert et, cinq ans plus tard, pour la première version scénique moderne, basée sur l'édition critique signée par Gabriele Gravagna et Alberto Zedda²¹⁹.

L'action se déroule au X^e siècle : Adelaide, veuve du jeune Lotario, roi d'Italie, se réfugie dans la forteresse de Canossa pour fuir Berengario, qui lui succède sur le trône et veut lui faire épouser son fils Adelberto ; elle demande secours à l'empereur Ottone en lui promettant en échange sa main et les droits sur la couronne. L'homme arrive à la forteresse, l'aide et, après une série de coups de théâtre, il vainc définitivement les prétendants au trône et couronne Adelaide en la prenant pour épouse.

Pier'Alli donne une lecture « amusée et désenchantée »²²⁰ à cet opéra dont il respecte le récit et son inscription spatio-temporelle dans le passé médiéval tout en créant, selon la synthèse de Gianfranco Mariotti, « un opéra sérieux qui ne se prend pas au sérieux »²²¹. Par conséquent, même en s'éloignant du répertoire comique qu'il avait affirmé privilégier²²², Pier'Alli garde la même approche qu'il avait eu pour *Matilde di Shabran* quinze ans auparavant, mais entre-temps son langage scénique a évolué surtout en direction des nouveaux médias : les décors construits sont remplacés presque complètement par un grand écran sur lequel on projette des images et des films ayant le but de contextualiser le récit (ill. n°24). Il s'agit donc, selon les mots de Pier'Alli d'une « écriture mosaïque qui contribue et à la dynamique immédiate des

²¹⁹ L'édition critique a été problématique car l'autographe rossinien avait été perdu. En 2011 on approfondit critiquement l'édition de 2006, en restaurant l'air de Berengario, écrite par Michele Carafa, remplacé en 2006 par « alle voci della Gloria ».

²²⁰ Anonyme, *Si apre a Pesaro il Rossini Opera Festival*, 10/08/2011 <http://www.oecumene.radiovaticana.org/it1/Articolo.asp?c=511358> : « divertita e disincantata ».

²²¹ *Idem* : [un'opera seria che non si prende sul serio].

²²² *Ivi*, note 214.

situations, et à une exploration linguistique, dans un jeu kaléidoscopique entre sens réel et métaphore »²²³.



III. 24. *Matilde di Shabran*, ROF, 1996. Mise en scène, décors et costumes de Pier'Alli. Projection de la forteresse de Canossa. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

Le metteur en scène continue en expliquant que :

cette écriture devient un nouveau *plot* dramaturgique qui, en suivant les subtiles humeurs rossiniens, amplifie les *inputs* du texte, le désagrège en une multiplicité de réflexes, le fait revivre comme sur un échiquier en une contextualité de micro événements dans lesquels l'hyperréalisme, relatif au moyens cinématographiques, joue un rôle fondamental, en le conjuguant paradoxalement avec la stylisation du *belcanto*²²⁴.

Les projections commencent dès l'ouverture : elles montrent la forteresse de Canossa envahie par les guerriers, l'image correspond à l'esthétique onirique, n'étant

²²³ Anonyme, *Festival rossiniano: edizione 2011 dedicata a 150 anni Italia*, publié sur Agi.it lu 08 août 2011, disponible à l'adresse web http://www.agi.it/ancona/notizie/201108081639-cro-ran1004-festival_rossiniano_edizione_2011_dedicata_a_150_anni_italia : [una scenografia virtuale, una scrittura mosaico tale da contribuire sia alla dinamica immediata delle situazioni sia ad una esplorazione linguistica oltre il loro aspetto meramente testuale, in un gioco caleidoscopico tra senso reale e metafora, tra concetto ed illusionismo spettacolare].

²²⁴ *Idem* : [questa scrittura diventa un nuovo plot drammaturgico che, inseguendo i sottili umori rossiniani, amplifica gli input del testo, lo disgrega in una molteplicità di riflessi, lo fa vivere come su una scacchiera in una contestualità di micro eventi, in cui l'iperrealismo, così inerente al mezzo cinematografico, gioca un ruolo fondamentale, coniugandolo paradossalmente con la stilizzazione belcantistica].

pas réaliste mais déformée comme dans un rêve. La seconde scène se déroule à deux cents kilomètres de distance, dans le campement d'Ottone situé sur le lac de Garde, représenté comme une zone pluvieuse et boueuse, ce qui est symbolisé par des parapluies inspirés par les œuvres de Magritte (ill. n°25).



III. 25. *Adelaide di Borgogna*, ROF, 2011. Mise en scène, décors et costumes de Pier'Alli. Projection des parapluies: une zone pluvieuse et boueuse. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.



III. 26. *Adelaide di Borgogna*, ROF, 2011. Mise en scène, décors et costumes de Pier'Alli. Le décor projeté et les costumes répondent au style du XIX^e siècle. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

La musique et le livret suggèrent régularité et schématisme avec une parfaite géométrie des morceaux musicaux et une nette distinction entre les personnages positifs (Adelaide et Ottone) et les négatifs (Berengario II et son fils Adelberto), ce que Pier'Alli traduit sur scène par des mouvements symétriques cadencés et des chœurs, ironiques et rappelant des marionnettes, et des personnages stéréotypés.

On retrouve des réminiscences médiévales dans les costumes des chœurs tandis que les solistes portent des costumes du XIX^e siècle ; même les espaces intérieurs sont néo-classiques, en référence à l'époque de la composition. À ces deux temporalités s'ajoute ensuite la nôtre, constamment rappelée par les moyens techniques utilisés (ill. n°26).

Un autre rappel à l'époque contemporaine est la mise en valeur de l'élément patriotique, présent à l'état latent dans l'opéra, mais qui a été apparemment privilégié dans le cadre des célébrations pour le 150^e anniversaire de l'unité d'Italie. De fait l'œuvre commence par « Misera patria oppressa, chi ti darà sostegno ? » (« ma malheureuse patrie opprimée, qui pourra te soutenir ? »), bien que ce ton épique ne soit pas prépondérant. Pier'Alli y fait référence en habillant Ottone comme un cuirassier au plumet rouge et avec un jeu de couleurs vert-blanc-rouge sur scène.

Cette mise en scène n'a pas été bien accueillie par le public de Pesaro, peut-être parce que mal comprise ; Pier'Alli est conscient que ses choix ne sont pas toujours conformes au goût des spectateurs, mais il reste sur ses positions car ce qui peut être considéré comme transgression fait partie d'une lecture précise de l'œuvre. À un journaliste qui lui demande comment on peut résoudre le conflit la mise en scène « traditionnelle » et la mise en scène « moderne », Pier'Alli répond que :

Il n'est résolu que par la musique. C'est pourquoi j'appelle mon style « moderne – classique ». Entre les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix mes mises en scène pouvaient sembler transgressives, mais en fait elles ne l'étaient pas, en effet, quelques années plus tard, elles ont même été considérées comme classiques. Peut-être qu'elles étaient révolutionnaires, car, par exemple, j'utilisais le cinéma dans le théâtre. Je n'aime pas la transgression pure et je m'élève

avec véhémence contre beaucoup de productions d'aujourd'hui qui heurtent l'opéra dans sa substance²²⁵.

De plus, comme il n'existe pas d'autres mises en scène de cet opéra, Pier'Alli se sent libre de ne pas se mesurer avec l'horizon d'attente du public :

Dans un opéra non de répertoire comme celui-ci il est plus facile que dans *Don Giovanni* ou *La Traviata*. L'audace de la mise en scène est allée tellement au-delà des usages, même de manière provocante, que les dangers ont été maintenant réduits. Personnellement, j'ai toujours agi avec un style classique et moderne, mais non transgressif. Certaines provocations ne sont acceptées que par certaines directions artistiques qui aiment les scandales. Personnellement, je déteste la provocation gratuite. J'essaie d'être moderne en racontant même l'actualité, mais sans forcer. Nous ne devons pas violer le spectateur en l'éloignant de l'histoire, sinon la musique ne fonctionne pas. Souvent, la provocation n'est qu'une mode²²⁶.

Cette affirmation fait référence au *Mosè in Egitto* mis en scène à Rome en 2010, mais est encore plus valable pour *Adelaide di Borgogna*. Donc dans ses trois seuls spectacles rossiniens Pier'Alli montre la volonté de laisser libre cours à sa créativité et de modeler ses secondes créations *ex nihilo* sans se confronter à des traditions représentatives consolidées et participant pleinement à redécouverte de ce répertoire.

²²⁵ Francesco D'ALFONSO, *Pier'Alli e la visione intima del Grand-Opéra*, dans « Roma sette » du 26/11/2010 disponible à l'adresse web <http://www.romasette.it/modules/news/article.php?storyid=6531> : [Si risolve solo con la musica. È per questo che io definisco il mio stile "moderno – classico". Tra gli anni '80 e '90 le mie regie potevano sembrare trasgressive, ma in realtà non lo erano, anzi, pochi anni dopo, sono state assorbite come classiche. Forse erano rivoluzionarie perché, ad esempio, nel teatro adoperavo il cinema. Non mi piace la trasgressione pura, anzi, mi indigno per molte regie di oggi che offendono il melodramma nella sua sostanza].

²²⁶ Lorenzo TOZZI, *Il regista Pier'Alli: "vi racconto il mio Mosè"*, dans « Il Tempo » du 18/11/2010: [In un'opera non di repertorio come questa è più facile che in *Don Giovanni* o in *Traviata*. L'ardimento della regia è andato talmente oltre, anche provocatoriamente, che i pericoli si sono oggi ridotti. Personalmente mi sono mosso sempre con classicità e modernità di stile, ma non di trasgressione. Certe provocazioni sono accettate solo da alcune direzioni artistiche che amano gli scandali. Personalmente detesto la provocazione gratuita. Cerco di essere moderno raccontando anche con l'attualità, ma senza forzare. Non bisogna violentare lo spettatore allontanandolo dalla storia, perché poi la musica non funziona. Spesso la provocazione resta solo una moda].

DEUXIEME PARTIE
***La regia critica* sur les scènes**

CHAPITRE I

SECTION II

Les opéras à sujet tragique

SEMIRAMIDE, ACTION TRAGIQUE OU DRAMATURGIE FÉMININE ?

Comme nous n'avons pas suivi un ordre chronologique, mais thématique, nous avons choisi comme point de départ un drame en musique très représentatif de la dramaturgie du répertoire *serio* de Rossini bien qu'il soit la dernière œuvre italienne du compositeur de Pesaro avant qu'il ne s'installe en France, donc son dernier véritable *opera seria*, car ses travaux successifs s'inscrivent plutôt dans le genre du « grand-opéra ». Il s'agit de *Semiramide*, drame en musique tragique en deux actes écrit sur un livret de Gaetano Rossi tiré de la tragédie *Sémiramis* de Voltaire, dont la première représentation a eu lieu au Théâtre la Fenice de Venise le 3 février 1823. Frédéric Vitoux affirme dans son essai sur Rossini que ce drame en musique marque « la fin de l'*opera seria*, la fin d'une civilisation »²²⁷. *Semiramide* peut donc être considéré comme une sorte de testament esthétique, qui résume et couronne les expériences que Rossini avait réalisées jusqu'alors. De son côté, Alessandro Baricco affirme que:

Semiramide est en quelque sorte l'index des opéras rossiniens précédents, elle contient tous les éléments typiques du théâtre rossinien : les contes de fées, le drame, la tragédie, le belcanto, l'*opera buffa*, l'*opera seria*, la folie, le surnaturel, la mort, le bonheur. Ils sont là, l'un à côté de l'autre, sans chercher une conciliation idéologique, mais dans les faits ils trouvent une conciliation musicale, grâce à un fil imperceptible qui traverse et unit tout : le fil de la beauté²²⁸.

²²⁷ Frédéric VITOUX, *Gioacchino Rossini*, Paris, éditions du Seuil, 1986, p. 180.

²²⁸ A. BARICCO, *Il Genio...*, *op.cit.*, p. 138 : [*Semiramide* è in qualche modo l'indice delle opere rossiniane precedenti, in *Semiramide* c'è un po' tutto Rossini: ci sono la fiaba, il dramma, il tragico, il belcanto, l'*opera buffa*, l'*opera seria*, la pazzia, il sovrannaturale, la morte, la felicità. Stanno lì, uno accanto all'altro, senza cercare una conciliazione ideologica, e pur, di fatto, trovando una conciliazione musicale, ottenuta con gesto impercettibile da un filo che tutto percorre e tutto unisce: il filo della bellezza].

Riccardo Bacchielli²²⁹ confirme cette interprétation en soulignant que : « dans cet opéra il y a de tout : spectacle et spectaculaire, trame et intrigue, intérêt pathétique et développement dramatique, effets après effets ». Du point de vue musical, en revanche, Rossini²³⁰ évite en quelque sorte l'expérimentalisme des opéras de la période napolitaine, car trop moderne pour le public vénitien, et revient aux formes pures de *Tancredi*²³¹ - son premier opéra dramatique à succès - mais enrichies par dix ans d'expérience.

La question de l'interprétation de la source littéraire est un élément d'importance considérable pour le metteur en scène qui approche la *Semiramide* de manière critique. L'analyse du livret et de la partition révèle de fait un rapport très étroit avec l'œuvre de Voltaire mais aussi avec les références culturelles de ce dernier, en particulier ses modèles tragiques : les tragédiens grecs et le théâtre shakespearien. Nous essayerons de démontrer que le metteur en scène ne peut pas faire abstraction de ces références tragiques, même dans le cas où il décide de ne pas s'en inspirer dans sa re-création scénique.

Un rappel de l'intrigue du livret est indispensable pour mieux comprendre notre propos. L'action a comme préambule un crime : le meurtre de Nino, roi d'Assyrie, par sa femme Semiramide, avec la complicité du prince Assur : elle espère de son côté pouvoir gouverner seule, et espère pouvoir un jour lui succéder sur le trône. Après quinze ans de règne, suivant la volonté de son peuple, la reine se trouve obligée de choisir un nouveau roi pour remplacer son défunt mari. Alors qu'elle s'apprête à

²²⁹ Riccardo BACCHIELLI, *Gioacchino Rossini*, Turin, UTET, 1941 : [In quest'opera c'è di tutto: spettacolo e spettacoloso, intreccio e intrigo, interesse patetico e svolgimento drammatico, effetti su effetti].

²³⁰ Rossini aurait commencé à composer la partition de *Semiramide* après un séjour à Vienne auquel on associe souvent une rencontre entre Rossini et Beethoven, divulguée par l'abbé Carpani et confirmée par le compositeur lui-même lorsque d'une interview accordée à Ferdinand Hiller, mais qui probablement n'a jamais eu lieu. Durant cette rencontre, Beethoven aurait conseillé à Rossini de ne composer que des *opere buffe* car se mesurer avec un autre genre serait forcer sa nature.

²³¹ Souvent on a entendu parler à ce propos d'un cercle qui se referme, en effet ce dernier opéra avait été représenté dix ans auparavant, presque jour pour jour, dans le même théâtre - la Fenice - s'inspirait du même auteur - Voltaire - et avait le même librettiste.

nommer Arsace, général victorieux de ses armées, dont elle est amoureuse, comme nouveau roi, le spectre du défunt Nino apparaît et ordonne à l'heureux élu de venir sur sa tombe et de venger son assassinat. Le drame se noue lorsque le nouveau roi découvre qu'il est le fils de Semiramide, Ninia, que l'on croyait décédé, à qui le destin ordonne de sacrifier sa mère, puisque c'est elle la principale responsable du meurtre du roi Nino. À cette intrigue principale, de nature à la fois politique et amoureuse, s'ajoute une intrigue amoureuse secondaire : la rivalité entre Arsace, Idreno et Assur pour obtenir la main de la princesse Azema, les deux premiers guidés par l'amour, le troisième à des fins politiques.

Les modèles tragiques de *Semiramide*

Le librettiste Gaetano Rossi et le compositeur choisissent de s'inspirer de la tragédie voltaireienne *Semiramis*, qu'ils connaissent aussi en version italienne grâce à la traduction de Melchiorre Cesarotti de 1771. Le sujet n'est pas nouveau : Isabella Colbran avait chanté, en 1815, à Naples, dans *La Morte di Semiramide* de Sebastiano Nasolini (1768-1799), créé à Padoue en 1790, sur un livret d'Antonio Sografi, déjà adapté de Voltaire. Pourtant, le sujet de *Semiramide* est bien plus ancien : il remonte à Ctésias de Cnide, source de Diodore de Sicile, successivement élaborée par saint Augustin et Orose, et ensuite par de nombreux dramaturges et librettistes, notamment, Moniglia, Métastase, Meyerbeer, Porpora, Vivaldi, Gluck, Cimarosa, Respighi et Salieri.

Comme on peut lire dans l'essai de Paola Ranzini « *Fantômes sur la scène. Horreur vs terreur, tragédie vs opéra* »²³² la tradition théâtrale qui a comme protagoniste le personnage de Semiramide peut être divisée en deux groupes dont l'un

²³² Paola RANZINI, « Fantômes sur la scène. Horreur vs terreur, tragédie vs opéra », dans Camillo FAVERZANI (dir.), *L'opéra ou Le triomphe des reines. Tragédie et opéra*, Travaux et Documents, Université Paris 8, 2012, pp. 97-122.

a comme thème principal l'histoire d'amour et d'inceste, et l'autre celui de la vengeance du meurtre voulue par les Dieux à travers l'Ombre de Nino.

La *Semiramide* de Rossi et Rossini développe surtout cette deuxième thématique et plonge pleinement dans la tradition de la tragédie grecque pour les thèmes, celui de l'inceste accidentel (qui vient de l'*Œdipe roi* de Sophocle) et celui du matricide vindicatif (qui vient de L'*Orestie* et en particulier de l'*Agamemnon* d'Eschyle) mais surtout, à notre avis, pour la conception du destin. À propos de la version rossinienne de *Semiramide*, Baricco parle en effet de « *metaficizzazione* drastique du destin ». De fait, cet opéra éloigne considérablement le destin du plan humain en le plaçant sous l'horizon du surnaturel et du transcendant. De ce point de vue, les deux auteurs découlent directement des tragédiens antiques, en se plaçant à mi-chemin entre les conceptions respectives d'Eschyle et de Sophocle. Chez le premier, rappelons-le, les Dieux pèsent de tout leur poids sur les hommes, son théâtre porte sur la « justice divine » et les décisions et les malédictions des dieux affectent les hommes pour sept générations. Chez Sophocle, en revanche, les Dieux sont plus éloignés, ils n'interviennent que par des oracles qui sont le seul indice dont les hommes disposent concernant les décisions divines. Comme ils sont souvent imprécis et obscurs, les oracles laissent place à l'espérance et surtout à l'erreur, c'est justement de cet écart laissé à la libre interprétation que naissent la surprise et les péripéties et surtout l'image de l'homme en proie à son destin.

Dans la *Semiramide*, les dieux interviennent par l'intermédiaire de l'Ombre de Nino qui demande à être vengé par Arsace, lequel sera élu roi. Cette fonction de porte-parole avait déjà été repérée par Lessing dans la *Sémiramis* de Voltaire. Dans sa *Dramaturgie de Hambourg*, le dramaturge fait une intéressante analyse de l'œuvre du tragédien français, et il affirme que par l'Ombre de Nino, ou mieux dans ce cas, de Ninus (pour faire référence au nom utilisé par Voltaire) « le poète a seulement voulu

nous apprendre que la puissance suprême, pour mettre au jour et punir des crimes cachés, fait quelques fois une exception à ses lois éternelles »²³³.

Le vouloir divin se manifeste donc, de manière directe, à travers l'apparition du fantôme, mais aussi, de manière indirecte, à travers deux verdicts oraculaires, qui sont mal interprétés par la reine Semiramide : elle pense avoir la faveur des Dieux, alors qu'ils lui sont hostiles, un malentendu qui se poursuit dans le soi-disant duo d'amour avec Arsace, lequel, en réalité, ne chante que son respect à la souveraine et adresse son amour à la princesse Azema. Le message de l'Ombre, proféré en hendécasyllabes, est aussi ambigu, et laisse la reine dans le doute : il semble approuver les décisions de Semiramide, en confirmant l'élection d'Arsace, mais il ne laisse pas comprendre avec certitude qui est la victime demandée par Nino. Ce qui est indéniable, en revanche, est qu'il est impossible de s'opposer à la volonté des Dieux, chacun devant suivre son destin : Assur pense pouvoir s'y soustraire en battant Arsace et en prenant sa place, mais il sera emprisonné et condamné à mort. Semiramide espère pouvoir y échapper quand elle reçoit la pitié de son fils et prie son défunt mari, mais en vain : dans l'obscurité du tombeau, la main d'Arsace guidée par le sort, croyant toucher Assur, consomme son verdict, et tue Semiramide. Arsace / Ninia semble donc, comme dans le théâtre sophocléen, être libre de choisir entre l'obéissance à la volonté de son père et le nouvel amour pour sa mère, mais dans cet opéra, comme dans le théâtre eschyléen, les enjeux moraux sont réduits et il ne peut que se soumettre, malgré-lui, à son destin.

Les deux principales manifestations du destin interviennent aux deux principaux moments de l'opéra : le *finale primo* (apparition de l'ombre de Nino) et le *finale secondo* (assassinat de Semiramide). La symétrie des deux actes semble proposer une sorte de séparation entre la manifestation extérieure du destin et son implication sur les êtres humains, ce qui se reflète jusque dans la composition des scènes : le premier acte est consacré principalement à la dimension collective et

²³³ Gotthold Ephraim LESSING, *Dramaturgie d'Hambourg* (version française), Paris, Didier et Cie libraires-éditeurs, 1869, p. 51-58.

publique des événements, alors que le second présente une suite de scènes dédiées à l'histoire privée des personnages. Baricco confirme cette hypothèse en affirmant que :

Semiramide rassemble, sans difficultés apparentes, tous les composants, même contradictoires, de la dramaturgie rossinienne: d'une part, les scènes collectives, grandioses et dramatiques, de l'autre l'intimité de l'espace privé, dans les formes du solo et du duo. [...] C'est un peu comme si l'on avait supprimé la zone intermédiaire d'une possible confrontation entre le destin et les êtres humains, le premier confiné dans le spectaculaire de ses manifestations collectives, les autres limités par l'intimité de la conscience douloureuse de sa propre défaite²³⁴.

Il est intéressant de noter qu'il y a aussi une forte symétrie entre le finale du premier acte et l'introduction, où l'on assiste à d'autres manifestations concrètes du destin. Ainsi, les didascalies mentionnent : « éclair aveuglant »; « tonnerre », « le feu sacré de l'autel s'éteint ». Dans les deux cas on met en scène la cérémonie où Semiramide s'apprête à annoncer le nom de son successeur; on trouve le même déploiement de la cour et du peuple, le même type de rituel et la même progression dramatique. Toutefois les deux tableaux diffèrent sur un point : dans la première scène le signe divin s'adresse à Semiramide, en l'empêchant de parler, dans la seconde, le signe va s'adresser à Arsace, en réclamant vengeance.

Dans l'opéra rossinien, le fantôme du Roi n'est présent sur la scène que pendant quelques minutes sur une durée totale de l'opéra de presque quatre heures, mais son apparition se place au sommet du développement dramaturgique, dans le finale du premier acte. C'est là que, dans chaque opéra de Rossini, se concentrent un ou plusieurs coups de théâtre conçus pour donner un tournant à l'évolution de l'action, et pour créer un effet de surprise et d'étonnement pour les chanteurs / acteurs et pour les spectateurs.

²³⁴ BARICCO, *Il genio...*, *op.cit.*, pag 138.: [in *Semiramide* convivono senza apparente difficoltà, un po' tutte le componenti, anche contraddittorie della drammaturgia rossiniana: da un lato le scene collettive, grandiose e drammatiche, dall'altro l'intimità del privato, declinato nelle forme dell'aria solistica e del duetto. [...]È un po' come se l'aver spinto così in alto e lontano il destino, abbia "strappato" in due l'opera, cancellando la zona intermedia di un possibile scontro tra destino e umano: confinando l'uno nella spettacolarità corale delle sue manifestazioni, e l'altro nell'intimità circoscritta di una dolorosa presa di coscienza della propria sconfitta].

C'est toujours à la fin du premier acte que les deux pôles dramatiques, celui des affections privées et celui de la justice divine avec la punition des fautes commises, viennent se croiser et entrer en conflit, au moment où Semiramide annonce qu'Arsace sera son successeur et surtout son époux. Lorsque les chœurs exultent et saluent le nouveau souverain, tous les protagonistes sont ébahis parce qu'ils voient leur projets personnels s'écrouler : Azema et Assur se sentent trahis, Arsace découvre les intentions de Semiramide qu'il a lui-même encouragées, et Oroë, qui connaît la véritable identité d'Arsace, est frappé d'horreur.

La voix divine ne tardera pas à se faire entendre également pour un autre motif : empêcher l'inceste entre Semiramide et Arsace, et garder ainsi l'ordre naturel des choses. Ce qu'on peut lire aussi dans les vers de Voltaire : « La nature étonnée à ce danger funeste, en vous rendant un fils vous arrache à l'inceste »²³⁵.

Deux courants interprétatifs

Ces derniers éléments mettent en évidence la nature problématique de la mise en scène du finale primo, qui invite chefs d'orchestre, interprètes et metteurs en scène à être très vigilants sur certains points. Ce finale peut être orienté de façon différente selon que le metteur en scène choisit de mettre en valeur comme thématique principale de l'opéra, soit l'épopée d'Arsace qui, au cours de l'œuvre, est bouleversé par de nombreuses révélations et qui, par volonté divine, se trouve contraint d'assassiner sa propre mère ; soit le pouvoir autoritaire et absolu de la reine Semiramide qui a tué son mari et impose au peuple et à sa cour, son successeur et son époux en frôlant l'inceste ; soit encore l'histoire d'amour entre Arsace et Azema à laquelle s'opposent les rivaux Assur et Idreno, et la volonté de Semiramide.

Nos analyses nous amènent à affirmer que, dans la plupart des productions des XX^e et XXI^e siècles, le thème amoureux est souvent délaissé en faveur des deux autres

²³⁵ VOLTAIRE, « *Sémiramis* » dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, A. Lequien Librairie, 1820, acte V scène 1.

thématiques ; en effet les scènes de la princesse Azema et celles du prince indien Idreno sont souvent coupées, ne laissant aux deux personnages que peu de répliques, de cette manière l'amour entre la jeune fille et le héros devient quelque chose de flou et de pas vraiment compréhensible à la seule écoute. Déjà chez Rossini et Rossi, cette thématique proposée par les sources semble avoir été amputée : on a en puissance une véritable intrigue secondaire mettant en scène trois rivaux amoureux (Arsace, Assur, Idreno), mais qui n'a pas d'aboutissement. Malgré la profondeur de son amour pour Azema, en effet, quand il apprend que sa nouvelle mission est de venger son père, Arsace l'oublie tout à coup ; Assur, par ailleurs, est en proie à des conflits beaucoup plus graves que la rivalité avec Arsace au sujet de la belle princesse. Les scènes qui concernent ce sujet sont dépourvues de toute fonction dramaturgique, sinon celle de détendre l'atmosphère avant les moments de grande tension. À ces couples d'amoureux se substitue donc le couple Arsace-Semiramide, où l'amour - à sens unique - se transforme bientôt en amour maternel.

Les deux autres thèmes, en revanche, sont bien développés et peuvent à notre avis constituer deux « courants » : le premier, en plongeant dans la conception métaphysique du destin, met en évidence principalement l'élément spectaculaire, et le second qui, en s'appuyant sur la longue tradition de légendes sur la reine d'Assyrie, met en valeur le personnage de Semiramide au détriment de tous les autres, et toutes les actions scéniques la voient protagoniste même quand elle n'en est pas la principale actrice.

L'interprétation du finale I change sensiblement d'un « courant » à l'autre ; en analysant la scène, nous voyons qu'elle est constituée par la suite de deux coups de théâtre nettement distincts, bien que l'un soit la conséquence de l'autre : la première partie de l'ensemble est centrée autour du serment que Semiramide fait tenir à la Cour avant de la mettre au courant de son choix ; la seconde est occupée par l'apparition de l'ombre de Nino, qui constitue une réponse à la décision de la reine. Cette structure permet de caractériser le finale I par l'augmentation exponentielle de l'intensité dramatique, grâce à l'anticipation constante, au sein de chaque section, des événements qui auront lieu dans la section suivante.

Or, les mises en scène qui optent pour une vision transcendante de l'opéra considèrent l'apparition du fantôme comme l'un des moments culminants de l'opéra, tandis que les productions qui mettent au premier plan la figure de Semiramide ne considèrent le fantôme que comme une projection de ses peurs.

Le « courant transcendant » : une action tragique inspirée de Voltaire et de Shakespeare

Les productions qui appartiennent à ce que nous pouvons appeler le « courant transcendant » misent sur l'apparition de l'Ombre de Nino et mettent en valeur les suggestions de la musique et des didascalies.

L'entrée en scène du fantôme, qui devient l'objet d'une contemplation pleine de terreur de la part des personnages et du public, est construite par étapes successives : dans la première section, à la fin de la dernière intonation de Semiramide qui évoque le nom de Nino on peut lire « un tuono sotterraneo » (« Un coup de tonnerre venant des profondeurs de la terre »²³⁶, réplique 153) ; ensuite dans le *concertato* « qual mesto gemito » (« quelle triste plainte », réplique 154) une série d'événements vient interrompre le cours habituel du mouvement musical : « un colpo fortissimo e cupo dalla tomba » (Un bruit effroyable résonne à l'intérieur du tombeau », réplique 155), puis « attenzione, terrore generale, tutti rivolti alla tomba : si apre la tomba » (« Attention, terreur générale ; tous se tournent vers le tombeau...qui s'ouvre », réplique 156), et enfin— « si presenta sulla porta l'Ombra di Nino » (« Sur le seuil apparaît l'Ombre de Ninus », réplique 157). La progressive apparition de l'élément surnaturel crée à l'intérieur de cette section statique et contemplative, un épisode cinétique (répliques 158-161) qui va jusqu'à l'exclamation « Oh! Quale orror! » (« Oh ! Quelle horreur ! ») qui fait recommencer le *concertato*. Au début de la troisième section, « d'un semidio che adoro » (« D'un demi-dieu que j'adore »), apparaît l'avant-

²³⁶ Pour ce chapitre, nous avons fait références à la traduction du livret de *Semiramide* par Damien COLAS, *Commentaire musical*, dans « Avant-scène opéra » n°184, Paris, 1998.

dernière didascalie concernant la terrible présence: « l'ombra s'avanza sul vestibolo » (« Le spectre s'avance dans le vestibule », réplique 161): l'orchestre ne s'arrête que pour mettre en évidence les trémolos qui accompagnent le discours de Nino (les six vers chantés au cours de la réplique 166 et les quatre autres émis au cours de la réplique 174).

Ce finale a été très controversé car certains critiques en soulignaient des invraisemblances, des artifices (le quiproquo tragique du dénouement) et le peu d'effet spectaculaire dû à l'articulation de la scène en plusieurs temps. Mais sans doute cela répondait-il à une logique musicale. C'est du moins ce qu'affirme Damien Colas, quand il écrit : « très vraisemblablement Rossini s'est efforcé de s'éloigner le plus possible de la façon dont Mozart a traité l'apparition du Commandeur dans le deuxième finale de *Don Giovanni* »²³⁷.

Parmi les détracteurs de l'apparition de l'Ombre de Nino, se situe Lessing, qui la considère une interruption de l'illusion théâtrale. Il propose une intéressante comparaison entre l'apparition du fantôme dans la *Sémiramis* de Voltaire, dont l'opéra rossinien est très proche, et dans l'*Hamlet* de Shakespeare. En effet le thème du spectre qui apparaît pour demander sa vengeance rappelle de près la tragédie anglaise, dont l'intrigue pourrait se superposer à celle de *Sémiramis* : l'ombre de Nino (Hamlet l'ancien) demande à son fils Arsace (Hamlet) de venger son assassinat, dont les coupables sont Assur (Claudius) et Semiramide (Reine Gertrude). Pour venger son père, Arsace (Hamlet) néglige sa bien-aimée Azema (Ophélie), qui ne se suicide pas mais est destinée à épouser un homme qu'elle n'aime pas, le prince indien Idreno (créé par Rossi). Les renvois sont si clairs que Pietro Gelli dans le *Dictionnaire de l'Opéra* écrit carrément que « Voltaire donc arrive à Rossini à travers *Macbeth* et *Hamlet* de Shakespeare »²³⁸.

²³⁷ Damien COLAS, « Commentaire musical », dans *Sémiramis*, Paris, L'Avant-scène opéra n° 184, 1998, p. 40.

²³⁸ Pietro GELLI, *Dizionario dell'opera*, 2007, voix Semiramide : [Voltaire insomma arriva a Rossini attraverso lo Shakespeare di *Macbeth* e di *Amleto*].

La tragédie anglaise et celle de Voltaire²³⁹, comme cela a été souligné à plusieurs reprises par les critiques, diffèrent toutefois sur un point capital : les conditions de l'apparition du spectre. Chez Shakespeare, le roi Hamlet apparaît sous forme de fantôme à trois reprises, en remplissant d'effroi le cœur de ceux qui le voient. Initialement il apparaît aux soldats (Bernard, Francisco et Marcellus) et à Horatio, mais il reste silencieux. Au chant du coq il disparaît. Les personnages conviennent qu'il s'agit du roi. Dans la deuxième apparition, le spectre apparaît à Hamlet, qui avait été informé sur la vision par Horazio, une fois resté seul. Le fantôme prend la parole pour révéler les circonstances de sa mort. La troisième apparition a lieu après l'assassinat de Polonius de la part d'Hamlet, le prince est avec sa mère dans la chambre de cette dernière, mais il est le seul à voir le fantôme, qui lui conseille de ne pas retarder la vengeance et de ne pas bouleverser sa mère. Lessing commente ainsi l'écart entre les deux tragédiens :

Dans Shakespeare, le fantôme vient réellement de l'autre monde, à ce qu'il semble. Car il vient à l'heure solennelle, dans le silence effrayant de la nuit, accompagné de toutes les circonstances sombres et mystérieuses avec lesquelles nous sommes accoutumés, depuis les leçons de notre nourrice, à attendre des fantômes et à en imaginer. Mais le spectre de Voltaire n'est pas bon même à faire peur aux enfants ; ce n'est qu'un comédien déguisé, qui n'a rien, ne dit rien, ne fait rien de ce qu'on attendrait de lui s'il était ce qu'il veut être ; toutes les circonstances de son apparition sont plutôt propres à dissiper l'illusion, et trahissent la froide conception d'un poète qui voudrait bien nous tromper et nous effrayer, s'il savait comment s'y prendre²⁴⁰.

D'après Lessing, Voltaire aurait commis trois fautes : situer la scène du fantôme en plein jour, ne pas lui avoir donné du temps pour s'exprimer, avoir placé la scène

²³⁹ *Sémiramis* est la treizième tragédie de Voltaire, qui tente depuis trente ans de renouveler la scène tragique. Le poète croit aux règles classiques mais il est convaincu que le succès de la tragédie ne peut plus reposer, à son époque, sur un conflit psychologique, politique ou amoureux simple, sans spectacle et sans pittoresque, qui se déroule dans un lieu unique et intemporel. Il a placé l'action de ses tragédies non seulement dans l'histoire romaine et la mythologie grecque, mais aussi dans l'histoire nationale française et dans des pays exotiques, comme dans le cas de *Sémiramis*. La tragédie est créée le 29 août 1748, à la Comédie-Française, mais elle est conçue et écrite dès 1746, sur commande de Madame la Dauphine qui meurt la même année des suites de son accouchement. On dit que Voltaire l'a écrite pour se venger de son rival Crébillon qu'il détestait et qui avait déjà créé un opéra sur le même sujet en 1717.

²⁴⁰ LESSING, *ibidem*, p. 56.

devant un grand nombre de témoins. Comme l'on vient de le voir, le fantôme shakespearien arrive à minuit, dans au moins deux scènes, dans l'autre scène tout ce qui est connu est qu'elle se déroule pendant la nuit. Dans *Sémiramis* de Voltaire, l'ombre de Ninus apparaît au contraire en plein jour ; comme affirme le critique allemand « non plus devant un petit nombre de spectateurs, mais devant une nombreuse assemblée, devant tous les dignitaires de la cour de Babylone, qui, seize ans après la mort du roi, ont eu le temps d'oublier sa mémoire »²⁴¹. Chez Shakespeare, continue-t-il :

Toute notre attention se concentre sur Hamlet, et plus nous observons en lui des signes d'effroi, plus nous sommes disposés à prendre l'apparition qui cause ce trouble pour tout ce qu'il voit en elle. Le spectre agit sur nous par Hamlet plus que par lui-même. L'impression produite sur lui passe en nous, et nous sommes pris trop soudainement et trop fortement pour songer à douter de la cause, toute extraordinaire qu'elle est²⁴².

En outre, le critique estime qu'avec tant de personnages sur la scène, Voltaire n'arrive pas à bien exprimer l'effroi et la surprise car il faudrait faire correspondre un signe différent à chaque degré de sensibilité et d'émotion. Il faudrait que tout le monde, à la vue d'une telle apparition, montre de la crainte et de l'horreur, que chacun manifeste ces sentiments d'une manière particulière. Il reproche aussi à l'auteur de ne pas avoir donné au fantôme la possibilité d'exprimer sa souffrance et de le rendre ainsi non pas un véritable personnage mais seulement un moyen pour faire arriver un message moral : il faut apprendre à honorer la justice suprême, qui choisit des moyens extraordinaires pour punir des forfaits tout aussi extraordinaires.

En effet la fonction du spectre chez Voltaire est justement celle-ci. Voltaire n'avait apparemment aucune intention de créer un fantôme avec toutes les caractéristiques d'un personnage. L'auteur lui-même, en effet, dans sa *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, tout en considérant l'Hamlet comme « une pièce

²⁴¹ LESSING, *Idem*.

²⁴² LESSING, *ibidem*, p. 57.

grossière et barbare [...] qu'on croirait le fruit de l'imagination d'un sauvage ivre »²⁴³, trouve dans la pièce « des traits sublimes dignes des plus grands génies »²⁴⁴ et, parmi ces derniers, il inclut l'apparition du fantôme. Ce spectre ne sert qu'à convaincre les spectateurs qu'il existe un pouvoir invisible qui est arbitre et dominateur de la nature. Cela, à son avis, répond au sentiment de justice qu'il y a dans chaque individu et à leur désir naturel qu'une entité suprême venge son innocence et punisse les crimes de ceux qui ne peuvent pas être jugés sur terre :

On voit dès la première scène que tout doit se faire par le ministère céleste, tout roule d'acte en acte sur cette idée. C'est un Dieu vengeur qui inspire à Semiramide des remords, qu'elle n'eut point eus dans ses prospérités si les cris de Nino même ne fussent venus l'épouvanter au milieu de sa gloire. C'est ce Dieu qui se sert de ces remords même qu'il lui donne pour préparer son châtement²⁴⁵.

Or, en ce qui concerne les conditions de l'apparition du spectre, l'opéra de Rossini et Rossi reprend presque entièrement la scène de la tragédie de Voltaire : elle se déroule aussi devant un grand nombre de personnages et tous les chœurs et les solistes sont sur scène. En ce qui concerne la fonction effrayante de cette apparition, en revanche, le compositeur s'approche de Shakespeare : la musique comble tout éventuel manque d'effets spectaculaires de la part du livret ; tous chantent « Oh quale orror ! Il sangue gelasi » (« Oh quelle horreur ! Mon sang se glace ») et répètent d'autres expressions d'effroi.

La question à ce point n'est pas de savoir si les metteurs en scène vont vers un spectacle qui rende au spectre et à son entrée en scène quelque chose de shakespearien ou de voltairien, mais si, dans un cas ou dans l'autre, c'est l'interprétation du fantôme comme manifestation visible de la volonté des Dieux et comme véritable personnage qui dominera.

²⁴³ VOLTAIRE, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, A. Lequien Librairie, 1820, p. 279 – 280.

²⁴⁴ VOLTAIRE, *ibidem*, p. XL : [dei tratti sublimi e degni dei più grandi genj].

²⁴⁵ VOLTAIRE, *ibidem*, p. XLIV.

Le « courant psychologique » : la dramaturgie de Semiramide

Une étude plus poussée de l'*Hamlet* nous permet d'affirmer que la tragédie shakespearienne se prête bien à être une source d'inspiration même pour les mises en scène qui considèrent l'Ombre de Nino comme une projection de l'imaginaire. En effet, au cours de la tragédie shakespearienne, le spectre est sujet à différentes interprétations de la part de ceux qui l'ont vu : il est considéré respectivement comme un sinistre présage pour le Danemark, un fantôme de retour sur la terre pour accomplir une mission de justice (après la première apparition), un diable qui prend la forme d'un homme mort afin d'inciter le prince à la damnation (acte II, 2), une âme du purgatoire envoyée sur terre avec la permission de Dieu (après la deuxième apparition) et finalement un délire (acte III, 1). Nous voudrions nous arrêter sur cette dernière interprétation. Horatio semble confirmer l'existence du fantôme, mais son expérience peut être ramenée au processus du rêve car, à l'instant même où il semble sur le point de communiquer avec le spectre, le chant du coq le fait disparaître. Cette tragédie a été beaucoup analysée du point de vue psychologique, selon un certain courant d'interprétations, le surnaturel relèverait d'une réalité psychique et le fantôme ne serait que l'objectivation d'une obsession refoulée, ce qui semble aussi valable pour ce drame en musique rossinien.

De fait, dans certaines pièces théâtrales ayant comme protagoniste Semiramide, le personnage du fantôme était absent, cependant on le retrouvait en tant que source d'obsession et angoisse. Dans l'opéra de Rossini et Rossi cette conception du spectre complète celle de l'incarnation du destin : l'Ombre hante Semiramide et Assur dès les premières scènes, non pas sous forme de fantôme, mais sous forme de crainte et de sentiment de culpabilité. La quatrième réplique du prince est en effet « *fremer sento il cuor nel petto, celo a stento il mio furor* » (« Je sens bondir mon cœur dans la poitrine, je cache à grand peine ma fureur », I, 2) ; tandis que la première de la reine est « *perché tremi e palpiti, misero cor così ?* » (« Pourquoi trembles-tu et palpites-tu ainsi, mon pauvre cœur ? », I, 3). Les mots « trembler », « gémir », « terreur » et « horreur » sont répétés à plusieurs reprises par tous les personnages principaux. En

outre, surtout dans le premier acte, on peut remarquer que presque à chaque fois que le défunt roi est nommé, il se passe quelque chose d'extraordinaire, des effets spectaculaires dans la musique et dans la mise en scène : le feu sacré s'éteint, on entend des terrifiants coups de tonnerre, le fantôme apparaît. Comme si les dieux étaient à l'écoute ou comme si au sentiment de peur des deux assassins correspondait un signe extérieur.

La présence du spectre se manifeste aussi dans la musique, à travers un motif récurrent qui évoque les obsessions de Semiramide et d'Assur : Luigi Rognoni reconnaît, en effet, dans la *Semiramide* de Rossini ce qu'il appelle le « thème de l'Ombre » ; il précise qu'il ne s'agit pas d'une forme embryonnaire de *leitmotiv*, avec des développements indépendants, mais d'une « idée qui vise à une constante psychologique »²⁴⁶.



Ill. 27. Rossini Gioachino, *Semiramide*, 1821. Le thème de Nino, fin de l'acte I.

Au cours de l'opéra on la retrouve plusieurs fois «comme s'il voulait persécuter les personnages jusqu'à ce que le destin ne s'accomplisse »²⁴⁷ : dans la scène 13 du premier acte, juste avant l'apparition du spectre, sur les mots de Semiramide « ma che minacciano...gli Dei che Vogliono ? » (« Mais quelle est cette menace...Quelle est la volonté des dieux ?... ») ; ensuite on retrouve cette série de notes bien trois fois dans le duo de Semiramide et Assur à la scène 3 du second acte « se la vita ancor ti è cara »

²⁴⁶ Luigi ROGNONI, *Gioachino Rossini*, Turin, Einaudi, 1981, p. 170 : [idea che mira ad una costante psicologica].

²⁴⁷ ROGNONI, G. *Rossini, idem*: [quasi a perseguitare i personaggi fino a che il destino non si è compiuto].

(« Si tu tiens encore à l'existence ») et finalement dans le récitatif de Semiramide et Arsace à la scène 7 toujours du second acte, sur les mots « quel tremendo prodigio » (« Cette terrible apparition »).

La deuxième scène qu'on vient de citer, où les deux assassins s'accusent mutuellement du meurtre du roi, rappelle à plusieurs égards la scène 2 de l'acte II du *Macbeth* de Shakespeare, où a lieu le célèbre dialogue entre le protagoniste et sa femme après le meurtre du roi Duncan ; c'est un texte qui se caractérise par le sentiment de culpabilité, par la folie et par les tentatives de s'innocenter, des éléments qu'on retrouve dans l'opéra rossinien.

Le fantôme apparaît aussi sous forme délire hallucinatoire, et dans la *Sémiramis* de Voltaire et dans la *Semiramide* de Rossini, mais à deux moments différents. Dans la tragédie, c'est la reine qui a une vision de son défunt mari (scène 5 de l'acte I), on peut lire dans la didascalie : « elle marche éperdue sur la scène, croyant voir l'ombre de Ninus » ; elle affirme « cette voix infernale ou céleste, qui dans l'ombre des nuits souffle un cri si funeste, m'avertit que le jour d'Arsace doit venir, mes douloureux tourments seront prêts à finir ». Cette scène est absente dans la version de Rossi, qui ajoute en revanche une scène au second acte (scène 9) : ici Assur, lorsqu'il est accompagné par les satrapes pour violer la tombe de Nino, est en proie à des visions horribles du spectre du roi. Ici aussi on pourrait lire une certaine ressemblance avec le *Macbeth*, en particulier avec la fameuse scène de l'apparition du spectre de Banquo (acte III, scène 4). Dans l'opéra, cependant, l'apparition est assez ambiguë et on pourrait aussi l'interpréter soit comme un présage du Roi qui ne se serait manifesté qu'au seul Assur. Dans le livret on lit en effet : « s'avvia alla tomba...s'arresta ad un tratto come colpito da un oggetto terribile...da visione spaventevole » (« Il se dirige vers le tombeau...s'arrête brusquement, comme frappé par une force terrible...par une vision épouvantable », II, 9). L'absence du verbe « croire » dans la didascalie, présent chez Voltaire, peut nous faire réfléchir sur la possibilité qu'il s'agisse d'une vision réelle et non fantasmée.

Outre cette ambiance sombre, liée à la perception de la peur et de l'angoisse, les mises en scènes de ce que nous pouvons appeler le « courant psychologique » se caractérisent par le relief donné au personnage de Semiramide, en plongeant dans la très riche matière légendaire sur la reine de Babylone. On a beaucoup écrit sur ce personnage, nourri de traditions populaires, mais on peut probablement remonter à un personnage réel, Sammuamat, femme du roi d'Assyrie, qui aurait exercé une sorte de régence au IX^e siècle av J.C. Selon la légende, son règne est marqué par ses conquêtes militaires, qui s'étendent jusqu'à l'Inde et l'Egypte, et par la fondation de la ville de Babylone qu'elle a parée des fameux jardins suspendus²⁴⁸.

Dans l'opéra de Rossini, toutefois, elle est dans une phase descendante de sa vie : selon Damien Colas « elle n'est plus que l'ombre d'elle-même. Accablée d'un mal inconnu, elle semble perdre le contrôle de l'Etat. Echauffé par Assur, le peuple réclame un nouveau souverain mais la Reine refuse de prendre une décision tant qu'Arsace, général des armées, ne sera pas de retour à Babylone »²⁴⁹. La reine est obligée de cacher les peurs et les remords qui la tourmentent dès son apparition sur la scène et à garder une apparence autoritaire, elle doit rappeler à tous que la souveraineté de l'Etat est incarnée par sa seule personne.

²⁴⁸ Rarement, dans l'histoire, un personnage a été si controversé. Dans la légende, Semiramide était la reine d'Assyrie, fondatrice de Babylone, architecte des jardins suspendus (l'une des sept merveilles du monde antique), l'héroïne qui a essayé, cinq cents ans avant Alexandre le Grand, de conquérir l'Inde, et à la fois, une femme avec des forts appétits sexuels et une mère incestueuse. Certains, comme Diodore, affirment qu'elle était fille d'une déesse, qu'elle a été élevée par un vol de colombes ensuite par un pasteur du premier roi assyrien, Nino. On peut quand même supposer que Semiramide a vraiment existé : dans la seconde moitié du XIX^e siècle, des archéologues britanniques et allemands ont découvert, là où existait l'Assyrie, des milliers de tablettes écrites en caractères cunéiformes ; parmi ces inscriptions on peut lire « à Nabu, le grand seigneur, pour la vie du roi d'Assyrie Adadnirari, et pour la vie de Sammuamat, dame royale... ». Samuamat était mariée au roi assyrien Shamshiadad V qui est mort justement pendant le siège de Babylone. Le fils du couple royal, Adadnirari III, était alors mineur et Sammuamat garda la régence du royaume d'Assyrie jusqu'à sa majorité, c'est à dire de 811 à 806 avant JC. On peut donc effectivement faire remonter Semiramide à Sammuamat. Grâce à un sens de la politique bien développé, elle promeut une importante réforme religieuse pour mettre d'accord les Babyloniens et les Assyriens contre les Mèdes. Toutefois Sammuamat n'a pas construit Babylone, ni les jardins suspendus (qu'on doit probablement au roi Nebucadnetsar). Sur la fin de Sammuamat rien n'est connu, on sait seulement qu'elle céda le pouvoir à son fils.

²⁴⁹ Damien COLAS, *Sémiramis*, *op.cit.*, p 6.

Ce type d'interprétation de l'opéra donne à la première partie de la scène 13 du premier acte, le long finale, une importance encore majeure par rapport à celle de la dernière partie : ce que l'on met en évidence ici n'est pas l'ouverture du tombeau, mais le discours de la reine. Un préambule orchestral introduit la scène, tous les chœurs sont présents et la musique en fanfare est dominante, elle sert à accompagner le mouvement de la foule et à donner une image sonore du décor fastueux. Ensuite le silence s'impose pour mettre en relief la voix de Semiramide et son discours : avant de donner le nom du nouveau roi, elle exige que la Cour prête serment de fidélité. À son annonce, la foule exulte, mais la réaction des autres personnages n'est pas du tout attendue, Arsace lui-même ne semble pas trop apprécier la position de privilège qu'elle lui a offerte.

En plus, comme nous avons dit plus haut, sans le savoir, elle frôle l'inceste et elle déclenche la réaction des Dieux, qu'elle n'est pas capable d'interpréter. En se souvenant de son délit, elle craint qu'il s'agisse de colère divine et c'est alors qu'on voit apparaître le fantôme du roi Nino, qui pourrait bien être une projection de sa pensée, d'autant plus que, comme on va voir, presque tous les personnages ne le regardent pas, du moins pas tout le temps. Tout ce qui se passe dans le second acte, son repentir et son meurtre par son propre fils, du point de vue de la protagoniste, contribuent à faire de Semiramide une victime et non plus une coupable ; elle devient ainsi une véritable héroïne tragique, un personnage d'une grande épaisseur dramaturgique.

***Semiramide* à l'affiche**

Nous avons donc observé dans quelle mesure l'étude de l'influence des modèles tragiques, en premier lieu d'Eschyle et de Sophocle, mais aussi de Voltaire et de Shakespeare, est importante pour la compréhension de la *Semiramide* de Rossini et, par conséquent, dans le travail préparatoire du metteur en scène. L'analyse des productions de Pizzi et de Ronconi nous permettra d'éclairer nos propos.

La première *Semiramide* de Pizzi, Aix-en-Provence, 1980

Notre clef de lecture trouve une correspondance dans la *Semiramide* mise en scène par Pier Luigi Pizzi en 1980 au festival d'Aix-en-Provence. Il s'agit d'une production qui est souvent citée dans les œuvres ou les articles sur Pizzi et qui est comptée parmi les meilleures mises en scène du Rossini *serio*. En ce qui concerne notre axe de recherche, cette production montre un double intérêt : elle est la première œuvre de Rossini sur laquelle Pizzi travaille en tant que metteur en scène et le premier opéra sérieux du compositeur à être redécouvert dans son édition critique.

Pourtant, *Semiramide* n'est pas un opéra méconnu²⁵⁰, au contraire, il est l'un des rares opéras de Rossini à sujet dramatique qui est resté à l'affiche pendant la seconde moitié du XIX^e siècle et l'un des premiers à revenir sur les planches au XX^e siècle, ainsi que l'un des plus représentés en Italie et à l'étranger. La première représentation du XX^e siècle remonte à 1940²⁵¹ mais, pour que l'opéra et le personnage de Semiramide commencent à devenir populaires, il faut attendre 1962 et une production de la Scala qui en change le finale avec le meurtre d'Assur et non pas celui de la protagoniste. Nous sommes donc loin d'une lecture philologique de l'œuvre et la mise en scène est presque absente avec un jeu conventionnel et des décors peints, le succès étant dû principalement à la virtuosité des chanteurs²⁵².

La production de Pizzi s'impose aussitôt auprès du public et de la critique, pour une distribution qui voit comme protagonistes des stars internationales telles que

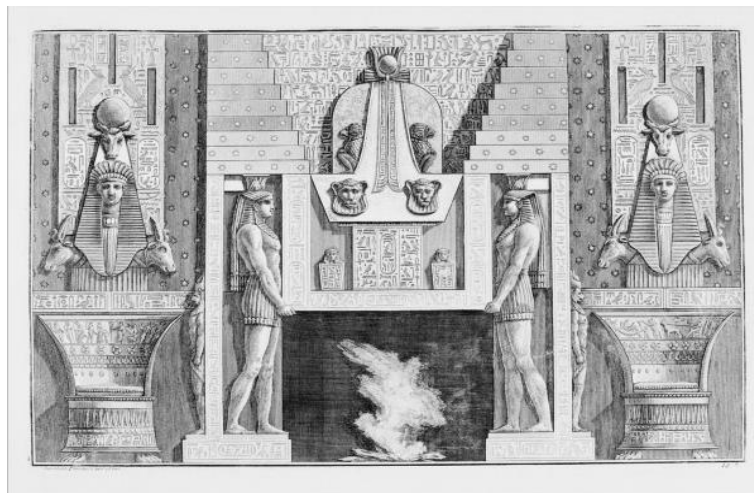
²⁵⁰ Après trois mois de travail (bien que Rossini affirme l'avoir composée en trente-trois jours), l'œuvre est présentée devant un public enthousiaste qui reviendra pour vingt-huit autres représentations avant la fin de la saison. L'opéra est repris à Vienne, l'année suivante à Milan, Munich et Londres ; le public du Théâtre-Italien le verra en 1825 et celui de Petersburg en 1836, il aura une carrière parmi les plus longues de tous les opéras tragiques de Rossini.

²⁵¹ Concert exécuté au Maggio Musicale Fiorentino, direction de Tullio Serafin.

²⁵² Dans les cinquante dernières années le rôle de la protagoniste a été interprété, entre autres, par Joan Sutherland, Montserrat Caballé, Katia Ricciarelli, Mariella Devia, June Anderson et Edita Gruberova. Dans le rôle d' Arsace se sont distingués autant de grands noms de la musique : Giulietta Simionato, Marilyn Horne, Lucia Valentini Terrani, Jennifer Larmore et Martine Dupuy. Il ne faut pas oublier aussi l'Assur de Samuel Ramey et de Michele Pertusi, et l'Idreno de Rockwell Blake et de Juan Diego Florez.

Montserrat Caballé et Marilyn Horne et pour une mise en scène fort originale. L'artiste choisit de représenter la Babylone de *Semiramide* en réinventant le module stylistique néoclassique : il crée un espace tout en lignes droites, géométriquement dessiné ; il en ressort un certain sens de monumentalité qui suggère l'idée d'une présence divine qui incombe.

Cette production met au premier plan la citation architecturale et monumentale, avec un décor qui présente des réminiscences des projets de Jean-Baptiste Piranèse (1720-1778) pour les *Cheminées fantastiques* (ill. n°28), tandis que les costumes reprennent les dessins de la *Masquerade à la grecque* (ill. n° 29 et 31) de l'architecte français Ennemond Alexandre Petitot (1727-1801). Il s'agit de costumes construits qui représentent à la fois des temples, des palais, des casernes (ill. n° 30 et 32).



Ill. 28. Piranèse Jean-Baptiste, l'une des *Cheminées fantastiques* évoquant l'Égypte. Dessin, 480 x 710 mm plus marges. D'après Jean-Baptiste PIRANÈSE, *Diverse manière d'adornare i camini*, 1769.

Selon Christophe Deshoulières, les personnages de la cour de Babylone « portent leurs maisons sur le dos [...] la tortue qui devient le comédien chanteur dans son encombrant costume, manifeste la filiation entre la machine baroque et la surmarionnette moderne »²⁵³. De fait, par leur matrice architecturale, ils suggèrent la

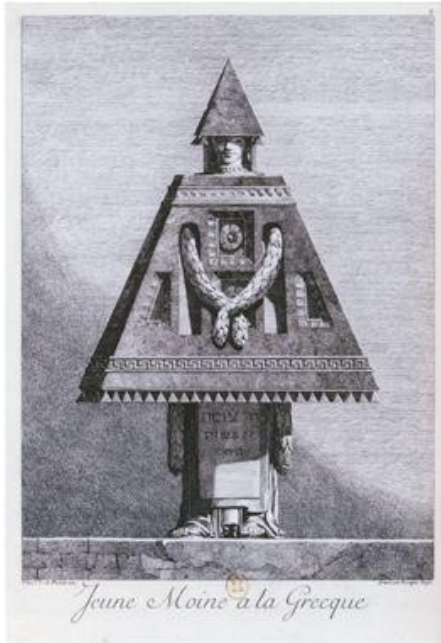
²⁵³ Christophe DESHOULIERES, *L'opéra baroque...*, *op.cit.*, p. 429-430.

rigidité du genre tragique dans lequel s'inscrit l'action et contraignent les chanteurs à bouger de façon non naturelle ce qui, selon les théories de Gordon Craig²⁵⁴, empêche une identification avec le personnage chez les interprètes et le public, en donnant à ce dernier la possibilité de réfléchir sur l'œuvre.

Un blanc « farine de marbre » teinte uniformément tout l'espace : les murs, les escaliers, le tombeau de Nino, les costumes, les visages et les perruques ; objets et êtres vivants, sont donc traités comme un matériau unique, comme si tout et tous répondaient aux mêmes règles, à la loi divine. La scénographie hisse donc les personnages du drame à un niveau explicitement artificiel. Cela est accentué par des passerelles qui surmontent le fossé de l'orchestre pour isoler la prouesse du chant dans le temps suspendu de la performance. Un autre élément qui accentue l'artificialité de l'action scénique est constitué par la présence sur les côtés de la scène d'une partie du chœur qui, habillé en costumes Louis XVIII, rappelle le public de l'époque rossinienne et en donne une représentation spéculaire. Cet artifice scénographique méta-théâtral pourrait signifier que ce qui se passe sur la scène peut concerner aussi le public qui, comme les personnages, est sujet à la volonté divine.

En ce qui concerne le mausolée de Nino (ill. n°33), il reprend le *Monument funéraire pour Marie-Christine d'Autriche* (ill. n°34) d'Antonio Canova (1757-1822), dont la pyramide se place, selon les critiques artistiques, en relation directe avec le divin et fait assumer à chaque figure un sens d'absolu. L'apparition de l'Ombre de Nino est assez effrayante car très austère : le fantôme sort de son tombeau et s'avance de quelques pas, il bouge à peine et regarde tous les présents d'en haut, en outre l'ouverture de la porte du mausolée est très étroite et cela donne au spectre une image encore plus imposante.

²⁵⁴ Cf. Giovanni ATTOLINI, *Gordon Craig*, Bari, Laterza, 1996.



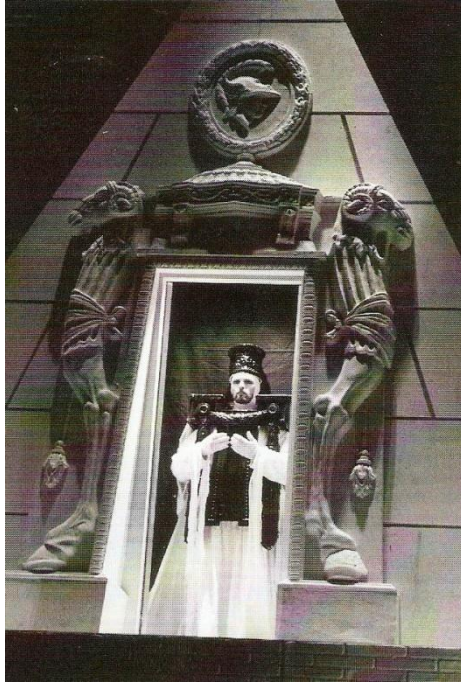
III. 29. Petitot Ennemond-Alexandre, *Mascarade à la Grecque. Jeune moine à la Grecque*, 1771, Gravure, 27 x 12,8 cm. Bibliothèque Nationale de France.

III. 30. *Semiramide*, Aix-en-Provence, 1980. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes). Costume du chœur masculin. Images tire de l'Avant-scène *opéra* n° 184, Sémiramis.



III. 31. Petitot Ennemond-Alexandre, *Mascarade à la Grecque. La mariée à la Grecque*, 1776, Gravure, 22,5 x 17,2 cm. Bibliothèque Nationale de France.

III. 32. *Semiramide*, Aix-en-Provence, 1980. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes). Costume du chœur féminin. Images tire de l'Avant-scène *opéra* n° 184, Sémiramis.



III. 33. *Semiramide*, Aix-en-Provence, 1980. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes). L'ombre de Nino. Images tire de l'Avant-scène *opéra* n° 184, Sémiramis.



III. 34. Canova Antonio, *Monument funèbre pour Marie Christine d'Autriche*, 1798-1805. Marbre, 574 cm. Vienne, Augustinerkirche.

Le succès a été immédiat : à Aix-en-Provence le spectacle était en plein air et Pizzi raconte que le jour de la première, pendant le second acte, il avait commencé à pleuvoir, mais personne dans le public n'avait bougé et avait malgré cela applaudi pendant quarante minutes en disant avoir « vécu un moment de théâtre unique »²⁵⁵. Selon Isabelle Moindrot « si la réalisation de Pizzi a eu un tel retentissement c'est parce qu'elle écarte le pathétisme dans le merveilleux, le triste dans l'éblouissant, elle répond aux critères très particuliers du tragique chez Rossini et témoigne de la puissance théâtrale de cette esthétique de l'ambiguïté de la convention »²⁵⁶.

Les productions des années 2000 ont surtout privilégié une lecture psychologique de l'opéra en portant au premier plan le drame personnel de la protagoniste. De fait, selon Stefano Vizioli, qui a mis en scène la *Semiramide* à Pise en 2005,

Semiramide présente des figures archétypales, mais en même temps très contemporaines ; le lien entre la sexualité et le pouvoir est une occasion très appétissante pour un metteur en scène et offre de nombreuses possibilités à cet égard, sans parler du thème de l'inceste. Évidemment, pour un metteur en scène la relation entre Assur et Semiramide offre des grandioses possibilités de réalisation, qui rappellent fortement le rapport entre Macbeth et sa femme, et le duo d'ouverture du second acte est pour moi l'un des plus grands moments de cet opéra²⁵⁷.

L'apparition du fantôme de Nino n'est pas mise en relief – il se trouve à l'arrière de la scène (ill. n°35) - car, toujours selon le metteur en scène

²⁵⁵ Vittoria CRESPI MORBIO « Conversando con Pizzi » in *Pizzi, Il teatro della meraviglia*, catalogue de l'exposition. Gènes, Tormena, 1999. p10 : [vissuto un momento di teatro irripetibile].

²⁵⁶ I. MOINDROT, *La Représentation d'opéra...*, op.cit., Paris, P.U.F., 1993.

²⁵⁷ Cristina BARBATO, *Intervista a Stefano Vizioli*, propos recueilli le 10/12/2010, *ivi*, pp. 583 – 585.: [Semiramide presenta figure di archetipo ma anche estremamente contemporanee, il legame sesso-potere è una occasione molto ghiotta per un regista e quest'opera offre molte opportunità a riguardo, per non parlare del tema dell'incesto. Ovviamente per un regista il rapporto Assur Semiramide ha opportunità grandiose di regia, molto Macbeth / lady, e il duetto dell'apertura del secondo atto per me è uno dei punti più alti].

Le surnaturel peut coïncider avec la voix intérieure de la conscience, l'élément fantastique ou le surnaturel sont peut-être contradictoires dans un auteur aussi étranger à la «magie» que l'est Rossini²⁵⁸.



III. 35. *Semiramide*, Pise, 2005. Mise en scène de Stefano Vizioli, décors de Lorenzo Cutùli et costumes d'Anne Marie Heinrich. L'apparition de l'ombre de Nino (Alessandro Spina), au premier plan Idreno (Andrea Giovannini), Semiramide (Silvia Dalla Benetta), Arsace (Cristina Sogmaister). Photo tirée de la vidéo du spectacle.

Cette lecture de l'œuvre est la même de Kristin Harms, qui a mis en scène *Semiramide* à Berlin en 2001, et de Pier Luigi Pizzi qui, vingt-cinq ans après la production d'Aix-en-Provence et treize après sa reprise à La Fenice de 1992, revient sur cet opéra pour y apporter un nouveau regard, cette fois-ci en ayant derrière lui plusieurs expériences rossiniennes.

La deuxième *Semiramide* de Pizzi, Rome, 2005

Pour cette seconde version de la *Semiramide*, créée en 2005 pour l'Opéra de Rome, Pizzi opte pour des choix scéniques très différents de ceux du spectacle du 1980 : le metteur en scène lui-même affirme qu'il a « beaucoup hésité avant de

²⁵⁸ C. BARBATO, *idem*, [Il soprannaturale può coincidere con la voce interna della coscienza, forse è contraddittorio l'elemento del fantastico o del soprannaturale in un autore così estraneo al "magico" come Rossini]. *Ivi*, volume des annexes, pp. 121 – 123.

remanier ce titre. [...] Je n'ai été convaincu que par la décision d'un changement de perspective radicale »²⁵⁹.

Il propose donc un décor fixe solennel et somptueux qui représente à la fois la salle du trône, le temple et le tombeau. Pizzi s'inspire de l'église baroque de Sant'Andrea della Valle à Rome (ill. n°36), en créant plusieurs niveaux verticaux, où se déroulent les actions des personnages. Il ne faut pas voir dans ce choix une référence au premier acte de *Norma*, mais bien plutôt au style architectural baroque qui rappelle que cet opéra naît de la tragédie lyrique et passe par la musique de Lully et de Rameau. Ce décor sert aussi à accentuer la solitude de la reine : la couleur des scènes et des costumes, où prédominent le noir et l'or, est celle de l'opulence, de la mort, de la tragédie, accompagnée par une mystérieuse lumière qui tombe des cintres.

L'action se déroule dans un temps indéfini, qui mêle des éléments des XVIII^e et XIX^e siècles, avec une superposition de l'époque baroque et de l'époque de composition de l'opéra : le haut de la coupole de la basilique est baroque, le chœur et Assur portent des costumes du XVIII^e siècle, les femmes sont habillées en pur style Empire, il y a des réminiscences canoviennes, des costumes de l'époque des Lumières, et des éléments napoléoniens (ill. n°37).

Comme à Aix, cette production présente aussi des éléments méta-théâtraux : les chanteurs du chœur sont assis à côté du trône et ils entrent et sortent de la scène en amenant avec eux des sièges, ils jouent ainsi le rôle de spectateurs de l'action et cassent l'illusion scénique, tout comme les « marionnettes » de la version de 1980.

Le Babylone de cette production ne contient pas d'exotisme, la seule référence se trouve dans le costume d'Idreno, le prince Indien. La connotation de l'opéra se veut, en effet, d'ordre psychologique car, selon le metteur en scène, le style littéraire à l'origine de cet opéra est trop ancré dans la culture européenne. La mise en scène est concentrée dramatiquement sur la figure de Semiramide, présentée comme une souveraine puissante, ce qui est évident surtout dans la scène du serment (finale I)

²⁵⁹ Paolo SCOTTI, *Il lato intimista di Semiramide*, dans « Il giornale » du 13/02/2005.



III. 36. Eglise de Sant'Andrea della Valle, Rome. Il s'agit de l'une des grandes églises baroques romaines, construite à partir de 1591 sur le Corso Vittorio Emanuele II. Sa coupole est la deuxième de Rome pour ses dimensions après celle de Saint-Pierre.



III. 37. *Semiramide*, Opéra de Rome, 2005. Mise en scène, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi. Assur (Michele Pertusi), Semiramide (Darina Takova), Oroe (Ugo Guagliardo) et Idreno (Antonino Siragusa). Photo Corrado Falsini, archives de l'Opéra de Rome.



III. 38. *Semiramide*, Opéra de Rome, 2005. Mise en scène, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi. Vision globale de la scène pendant la scène du serment (finale I). Photo Corrado Falsini, archives de l'Opéra de Rome.



III. 39. David Jacques Louis, *Le sacre de l'empereur Napoléon I^{er} et le couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale de Notre-Dame de Paris*, 1803-1805. Huile sur toile, 621 x 979 cm. Paris, Musée du Louvre.

(ill. n°38), qui cite le *Sacre de l'empereur Napoléon I^{er}* par Jacques Louis David (1748-1825) (ill. n°39).

Le rôle public de la protagoniste contraste avec son drame intérieur : Pizzi la fait rester toujours sur scène, la plupart du temps sur un grand lit positionné à l'avant-scène, symbole l'espace intime de la protagoniste (ill.n°38). C'est sur ce lit que la reine, qui désormais n'est qu'une femme malheureuse et hypocondriaque, est en proie à des crises d'angoisse, de solitude et d'effroi, et qu'elle revit son délit comme une obsession. Elle entre dans une sorte de spirale pour n'en sortir qu'une fois morte, selon un processus d'expiation qui a besoin d'une catharsis.

Dans cette optique, l'apparition du spectre de Nino n'est qu'une hallucination de Semiramide : elle est résolue en termes de pure musique, ne s'avérant pas particulièrement terrifiante.

La *Semiramide* de Ronconi, Naples, 2011

Une Semiramide en phase de décadence morale et matérielle est aussi celle que nous propose Luca Ronconi dans sa production de 2011 pour le théâtre San Carlo de Naples. La douleur de la protagoniste se reflète dans le décor, qui n'a rien du caractère spectaculaire et pompeux propre à la tradition représentative qui a précédé le spectacle de Pizzi de 1980, et qui présente en revanche un royaume en ruine où les personnages sont au bord du gouffre : devant une paroi avec des crevasses, nous voyons le chapiteau d'une colonne et des miroirs cassés « comme s'il flottaient »²⁶⁰, comme si ces objets étaient ce qui reste de Babylone après une inondation (ill. n°40). Donc aucune référence à l'Assyrie, aucun élément descriptif. Ronconi explique que

L'artifice est une valeur de cet opéra [...] en plus, outre le fait que la vraisemblance dans la musique est en elle-même une absurdité, il faut dire que l'artifice est un élément qui pousse

²⁶⁰ Valerio CAPPELLI, *Ronconi, la lirica e Rossini. "Sono per la trasgressione"*, dans « Il corriere della sera » du 17/11/2011: [Come se galleggiassero].

plutôt à s'interroger à fond sur les relations entre les personnages et sur le conflit de pouvoir qu'elles génèrent²⁶¹.

Tout le spectacle, en effet, tourne autour de la relation entre Semiramide et Arsace, dont l'inceste est plus que suggéré, mais a bien lieu lors du duo d'amour, avant qu'ils ne connaissent la vérité sur leur lien de parenté. Ronconi se rapproche ainsi de Voltaire, chez lequel le rapport incestueux était explicite, sa clef de lecture minimisant le côté politique pour renvoyer au théâtre classique et au théâtre grec. Une ambiance de tragédie grecque envahit en effet les personnages et la scène : Semiramide se retranscrit sur des grands miroirs cassés, sorte de radeau métaphorique, symbole de cette décadence qui se reflète dans les hommes comme dans les lieux et les choses et qui est aussi un rappel de la gloire perdue. Oroë, chef spirituel, est placé sur le chapiteau d'une colonne comme s'il était le narrateur de l'histoire et le chœur retrouve la fonction de commentateur qu'il avait dans l'antiquité en étant placé dans la fosse de l'orchestre (ill. n°41).

Les masses chorales sont remplacées sur scène par des figurants presque nus (ils portent des gaines en latex couleur chair, créés par le même costumier que celui de *La donna del Lago*) et rappellent les âmes de l'enfer de Dante, car dans la *Divine Comédie* le poète raconte qu'il a rencontré Sémiramis dans le cercle infernal où gisent les luxurieux²⁶². C'est surtout cette image de la reine d'Assyrie que Ronconi veut nous proposer, mais il ajoute qu'elle a plusieurs facettes : « elle est plusieurs personnages à la fois : elle est en même temps une femme dissolue, une ancienne guerrière, une

²⁶¹ Vincenzo DORIANO DE LUCA, *Rossini al San Carlo*, publié sur corriere.musica.it le 15/11/2011: [l'artificialità è un valore in quest'opera. [...] E poi, a parte il fatto che la verosomiglianza in musica è di per sé un'assurdità, è bene dire che l'artificio è un elemento che spinge piuttosto a indagare a fondo sulle relazioni che intercorrono tra i personaggi e il conflitto di potere che si genera da esse].

²⁶² Dante ALIGHIERI, Natalino SAPEGNO (dir.), *La Divina Commedia*, Milan, R.Ricciardi, 1967, Inferno (chant V, vers 55-63): [A vizio di lussuria fu sì rotta, / che libito fé licito in sua legge, / per tòrre il biasmo in che era condotta. / Ell'è Semiramis, di cui si legge / che succedette a Nino e fu sua sposa: / tenne la terra che 'l Soldan corregge]. (« Au vice de luxure elle fut si rouée / qu'elle fit dans sa loi la licence licite, / afin d'ôter le blâme où elle était conduite. / C'est Sémiramis, de qui on lit / qu'elle fut épouse de Ninus et lui succéda ; / elle possédait la terre que régit le Soudan »).

superstitieuse »²⁶³. C'est à toutes ces femmes que Semiramide renvoie, avec son torse nu (âme de l'enfer), sa chevelure en Euménides (créature maléfique), ses bottes militaires (passé de combattante) et son collier en forme de toile d'araignée (rappel des hommes qu'elle a pris au piège). Mais Semiramide a aussi une autre caractéristique, l'humanité : elle éprouve de la compassion envers son fils Ninia et elle souhaite se suicider, consciente de ses erreurs. Ronconi, toutefois, ne nous explique pas si elle veut se donner la mort en signe de sacrifice pour expier sa faute et chercher une catharsis, ou pour mettre fin à sa souffrance et se libérer du poids de sa culpabilité. Le metteur en scène laisse le spectateur libre d'interpréter ce finale :

Dans la tragédie c'était Sémiramis qui demandait à son fils de la tuer et il se refusait, donc on ne sait pas jusqu'à quel point c'est un sacrifice, un suicide ou un matricide inconscient, il n'est pas question de changer d'époque mais seulement d'avoir le coup d'œil et la sensibilité pour ce qui se passe autour de nous²⁶⁴.

En tout cas, le finale ne donne aucun signe de salut : tandis que Ninia / Arsace est acclamé roi, le noir - symbole de l'angoisse et de l'obscurité dans laquelle le mal a entraîné Semiramide - ne quitte pas la scène. Ronconi confirme que « il s'agit d'une production sans actualisation mais attentive aux capacités de lecture de notre présent »²⁶⁵.

²⁶³Rosaria BRONZETTO, interview à Luca Ronconi pour l'émission « Prima della prima », disponible à l'adresse web http://www.rai.it/dl/portali/site/puntata/ContentItem-08e9db15-9704-440a-ba0f-59717550b34d.html?refresh_ce. [Semiramide è tanti personaggi insieme, è contemporaneamente una dissoluta, una ex guerriera, una superstiziosa...].

²⁶⁴R. BRONZETTO, *idem*, [Nella tragedia era Semiramide che chiedeva al figlio di ucciderla e lui si rifiuta, quindi non si sa fino a che punto è un sacrificio, un suicidio o un inconsapevole matricidio, non è questione di spostare l'epoca ma solo di avere l'occhio, la sensibilità per quello che ci succede attorno].

²⁶⁵Giulio BAFFI, *Semiramide di Ronconi per cominciare*, dans « La Repubblica » du 11 novembre 2011: [allestimento senza attualizzazioni ma attento alle capacità di lettura del nostro presente].



III. 40. *Semiramide*, Opéra de Rome, 2011. Mise en scène de Luca Ronconi, décors de Tiziano Santi et costumes d'Emanuel Ungaro. Semiramide (Laura Aikin) sur le miroir avec Arsace (Silvia Tro Santafè°. Archives de l'Opéra de Rome.



41.



42.

III. 41. *Semiramide*, Opéra de Rome, 2011. Mise en scène de Luca Ronconi, décors de Tiziano Santi et costumes d'Emanuel Ungaro. Oroe (Federico Sacchi) sur le chapiteau, au premier plan Assur (Simone Alberghini) et Semiramide (Laura Aikin). Archives de l'Opéra de Rome.

III. 42. *Semiramide*, Opéra de Rome, 2011. Mise en scène de Luca Ronconi, décors de Tiziano Santi et costumes d'Emanuel Ungaro. Semiramide (Laura Aikin) et l'Ombre de Nino. Archives de l'Opéra de Rome.

Ronconi arrive aussi à intégrer dans cette lecture de l'œuvre l'un des éléments caractéristiques de son esthétique : le recours à la machinerie. Les changements de décor défilent devant les yeux des spectateurs, ils sont très fluides et cherchent à s'adapter à la continuité de la musique :

Il n'y même pas un changement de décor à rideau fermé, chaque scène glisse dans l'autre avec beaucoup de souplesse, en cherchant ainsi à privilégier en quelque sorte l'écoute par rapport à la vision²⁶⁶.

Il s'agit de grands cubes mouvants qui se déplacent d'un côté à l'autre de la scène et sur lesquels les six protagonistes chantent sans avoir à se déplacer. Du point de vue dramaturgique, cet expédient indique que les personnages sont des pions dans les mains du destin, qui ne leur concède ni de rachat ni de compassion. Cette présence transcendante est évidente dès que le feu sacré s'éteint, au début de l'opéra. La sensation d'angoisse et la proximité du châtement divin sont amplifiées par le sarcophage du roi Nino : suspendu sur la scène tout le long du spectacle, il descend lors du finale I en effrayant Semiramide et sa cour (ill. n°42). Un savant jeu de lumières, toujours plus sombres du début à la fin du spectacle, montre que la prémonition néfaste a finalement été accomplie.

En conclusion, nous pouvons affirmer que l'étude des sources tragiques se révèle un élément capital pour la compréhension de la dramaturgie de *Semiramide*, car elle conditionne l'interprétation de l'œuvre dans son intégralité. Personnage emblématique de ce caractère tragique est l'Ombre de Nino, bien que sa présence sur la scène soit très brève. De fait, si on lui attribue une position de premier plan, le protagoniste du drame en musique devient Arsace, le héros qui accomplit sa mission

²⁶⁶ R. BRONZETTO, *ibidem*: [Non c'è neanche un cambio scena a sipario chiuso, ogni scena scivola nell'altra con molta morbidezza, cercando quindi di privilegiare in qualche modo l'ascolto rispetto alla visione].

guidé par la volonté divine et qui sera récompensé en devenant roi ; si, au contraire on met le fantôme au deuxième plan, la protagoniste devient Semiramide, une reine en proie à des tourments et à des remords pour avoir tué son mari et qui, malgré son repentir, sera justement punie par les Dieux. Cela implique des interprétations *registiche* très différentes, voir opposées ; c'est ce qui correspond à ce que nous avons indiqué comme les courants « transcendant » et « psychologique ».

La structure bipartite de l'opéra, dont le premier acte est entièrement centré sur la manifestation de la volonté des dieux, tandis que le second est plutôt centré sur des scènes plus intimes qui concernent les sentiments des personnages, se reflète aussi sur le décor. Dans les didascalies du premier acte, en effet, on peut lire : « Magnifique temple érigé à Baal, décoré pour une fête » (I, 1) ; « entrée du Palais Royal » (I, 8) ; « Jardins suspendus » (I, 9) l'une des sept merveilles du monde ancien ; « lieu magnifique dans le Palais Royal, avec une vue sur Babylone. À droite le trône, à gauche, le vestibule du superbe mausolée du roi Nino » (I, 13). Le seconde acte, au contraire, présente des lieux plus neutres et sombres : « entrée » (II, 1) ; « intérieur du sanctuaire » (II, 4) ; « les appartements de Semiramide » (II, 5) ; « partie reculée du palais, contiguë au mausolée de Nino » (II, 8) ; « intérieur souterrain du mausolée de Nino ».

C'est précisément cette ambiance sombre qui est principalement prise en considération par les metteurs en scène du « courant » qui considère le fantôme de Nino comme une projection de l'imaginaire, comme nous avons pu l'observer dans les productions de Pizzi de 2005 et de Ronconi. En revanche, les mises en scène qu'on peut attribuer au « courant » transcendant sont dominées par des décors luxueux et foisonnants de détails, qui mettent en évidence l'essence profane du Palais, opposée à la sacralité du tombeau. Cela est évident dans la production de Copley, que nous étudierons dans la section III, mais peut aussi se décliner dans la monumentalité du décor, comme dans le spectacle de Pizzi de 1980. Il faut aussi souligner qu'aux fastes du décor correspond une vocalité qui assume une structure expressive plutôt réaliste quand il s'agit d'exprimer les passions, la terreur et le mystère.

ERMIONE, UNE ACTION TRAGIQUE EN QUÊTE DE METTEUR EN SCÈNE

Un autre opéra rossinien qui puise dans le genre de la tragédie est *Ermione*, représenté pour la première fois au Théâtre San Carlo de Naples le 27 mars 1819. Cette œuvre, définie justement par l'auteur « *azione tragica* », se base sur un livret d'Andrea Leone Tottola, qui puise à son tour dans une double tradition tragique : celle de la tragédie classique *Andromaque* de Jean Racine et celle de la tragédie grecque de laquelle l'écrivain français s'inspire. Comme pour *Semiramide*, l'étude des sources littéraires de Tottola et Racine nous permet de mieux comprendre 'l'esprit' de l'œuvre et le large panneau de références culturelles et historiques qu'elles offrent au metteur en scène.

Tout d'abord, il est souhaitable de s'arrêter sur le personnage d'Hermione. Fille du roi de Sparte Ménélas et d'Hélène, elle est, dès sa naissance, marquée par un destin tragique. Dans la mythologie grecque les individus doivent expier leurs fautes pendant sept générations, il suffit donc à Hermione d'appartenir à la famille des Atrides, pour se voir punie dans une suite d'événements dramatiques : celle-ci n'a que neuf ans quand sa mère est enlevée par Pâris, événement qui déclenche la guerre de Troie, et quelques années plus tard, selon Apollodore, ce sera elle qui cette fois sera enlevée par Néoptolème, fils d'Achille, qui ensuite affrontera dans un combat singulier Oreste, fils d'Agamemnon²⁶⁷.

Hermione s'inscrit donc parfaitement dans la tradition légendaire du cycle troyen : elle appartient à la génération de ceux qui sont les enfants des protagonistes de la guerre de Troie. *L'Iliade* nous informe d'ailleurs qu'après la mort des deux champions ennemis Hector et Achille, c'est le fils de ce dernier Néoptolème,

²⁶⁷ Hermione avait été fiancée à son cousin Oreste avant cette guerre, mais une fois le conflit terminé, Ménélas la promet au fils d'Achille, Néoptolème (également connu sous le nom de Pyrrhus). Profitant de la folie d'Oreste (tourmenté par les Érinyes), Néoptolème enlève Hermione et l'emmène en Épire, où il vit avec elle et Andromaque (qu'il avait capturée à Troie). Mais après être revenu à la raison, Oreste défie Néoptolème qu'il tue durant un combat singulier.

également nommé Pyrrhus, qui s'illustre dans la prise de la ville de Troie grâce à la ruse du cheval. L'*Odyssée* nous raconte aussi le retour des Grecs dans leur patrie, en premier lieu celui d'Ulysse, mais évoque aussi le meurtre d'Agamemnon²⁶⁸ et introduit le personnage d'Hermione²⁶⁹, que Ménélas se prépare à marier avec Pyrrhus.

La littérature latine nous parle aussi de cette union : cependant Virgile, dans l'*Énéide*²⁷⁰, lie ce mythe à celui d'Andromaque, la veuve d'Hector, car Néoptolème se tourne vers Hermione en abandonnant la princesse troyenne dont il était l'amant.

Virgile propose donc le lieu, les personnages et l'action pour une œuvre célébrant le mythe d'Hermione. Cependant ces éléments ne sont pas nouveaux mais issus de la tradition tragique grecque, qui en offre un récit épars à travers plusieurs textes: *Les Troyennes* de Sénèque, *L'Andromaque* et l'*Oreste*²⁷¹ d'Euripide.

Toute tradition confondue, la légende s'organisait ainsi : Hermione avait été promise à son cousin Oreste, mais Ménélas son père préféra finalement une alliance avec Pyrrhus ; ainsi, Oreste serait allé en Epire assassiner son rival et enlever la jeune fille. Entre temps, et cela avant l'arrivée d'Hermione, Pyrrhus se serait épris d'Andromaque, qui lui aurait donné un fils, nommé Molossos. Répudiée au profit d'Hermione, la princesse troyenne serait offerte alors au divin Hélénos, qui allait succéder à Pyrrhus lorsqu'Oreste jaloux lui aurait enlevé la vie et sa nouvelle épouse.

²⁶⁸ Assassiné à son arrivée sa femme Clytemnestre (selon les auteurs tragiques) ou par Egisthe, son demi-frère et amant de sa femme (selon Homère) et ensuite vengé par ses enfants Electre et Oreste.

²⁶⁹ L'*Odyssée* présente Hermione comme la « magnifique fille unique d'Hélène, la femme de Ménélas ». Après Hermione, semblable à « Aphrodite d'or », les dieux ne permirent plus à Hélène d'avoir d'enfants (Od. IV, 13-14). Dans l'épisode où Hermione est citée, Ménélas se prépare à la marier au fils d'Achille (Od. IV, 5).

²⁷⁰ VIRGILE, *Énéide*, Paris, Ellipses, 2001, Chant II.

²⁷¹ EURIPIDE, *Oreste*, Paris, Les belles lettres, 1973, v. 107 et suiv. et scène 02, vers 71 à 125 : Hélène demande à Electre de rendre les hommages funèbres à sa sœur Clytemnestre. Electre suggère que ce soit Hermione qui accomplisse cette tâche. Euripide, dans la tragédie intitulée *Oreste*, retrace le destin d'Oreste qui vient de tuer sa mère afin de venger son père au moment où Ménélas revient à Argos après la guerre de Troie. Hermione, élevée par la mère d'Oreste, apporte au nom d'Hélène les pieux sacrifices sur la tombe de sa mère. Oreste, en proie au désir de vengeance des Argiens, prend Hermione en otage et tente de tuer Hélène, la mère d'Hermione. Après bien des tumultes, Apollon la destine à se marier avec Oreste.

C'est à travers les deux pièces d'Euripide, en particulier l'*Andromaque*, qu'Hermione devient à proprement parler un personnage tragique au même titre que l'héroïne éponyme²⁷². À l'intrigue que nous venons de voir, s'ajoute en effet le thème de la jalousie, qui représente le véritable enjeu dramatique d'Hermione. Euripide nous raconte que Pyrrhus, après Molossos, a eu deux autres enfants d'Andromaque, tandis que d'Hermione n'en a pas eu. C'est pour cette raison que cette dernière devient jalouse de la princesse troyenne et qu'elle l'accuse de sortilèges visant à la rendre stérile²⁷³.

En 1667, Racine récupère cette matière tragique en s'inscrivant dans la tradition : en effet dans la préface, l'auteur affirme avoir repris le sujet abordé par Virgile dans le second livre de l'*Enéide* et celui de la tragédie *Les Troyennes* de Sénèque, tandis que pour le personnage d'Hermione il dit avoir fait référence à l'*Andromaque* d'Euripide.

Toutefois, l'auteur modifie et simplifie le sujet pour adapter la tragédie aux attentes du public de son époque en respectant les principes de vraisemblance et la «bienséance» qui avait pour objectif de ne pas choquer le public ni sur le plan moral ni sur le plan esthétique. Deux mille ans après Euripide, en effet, les exigences des spectateurs avaient changé, c'est pourquoi Racine décide de modifier certains éléments de la tradition. Dans la seconde préface de sa tragédie, l'auteur explique les différences entre son œuvre et celle de l'écrivain grec :

Andromaque, dans Euripide, craint pour la vie de Molossus, qui est un fils qu'elle a eu de Pyrrhus et qu'Hermione veut faire mourir avec sa mère. Mais ici il ne s'agit point de Molossus. Andromaque ne connaît point d'autre mari qu'Hector, ni d'autre fils qu'Astyanax. On ne croit point qu'elle doive aimer un autre mari, ni un autre fils. Et je doute que les larmes

²⁷² Andromaque était la fille d'Eétion, roi de Thèbes de Troade, elle devint la femme d'Hector. Achille tua son père et ses sept frères lors du siège de Thèbes et rançonna lourdement sa mère. Durant le siège de Troie, elle pressentit la mort prochaine de son époux qui fut effectivement tué par Achille.

²⁷³ Elle profita même de l'absence de son mari pour essayer de la tuer avec la complicité de son père. Mais grâce à l'intervention de Pélée, grand-père de Néoptolème et père du meurtrier de sa famille, elle eut la vie sauve.

d'Andromaque eussent fait sur l'esprit de mes spectateurs l'impression qu'elles y ont faite, si elles avaient coulé pour un autre fils que celui d'Hector²⁷⁴.

Voici alors la nouvelle intrigue : Pyrrhus, bien qu'il ait promis sa main à Hermione, s'est épris d'Andromaque et pour la retenir, il lui propose de l'épouser ; en échange, il ne délivrera pas son fils Astyanax aux Grecs qui le considéraient une menace. Cela provoque la jalousie d'Hermione, qui se venge en demandant à Oreste de tuer Pyrrhus.

Un autre changement concerne la psychologie des protagonistes : Racine considère comme opportun de remplacer l'unité d'action par une sorte d'« unité de ton », qui s'exprime à travers l'immutabilité du caractère des protagonistes. Dans la première préface, l'auteur écrit: « [les personnages] je les ai rendus tel que les anciens poètes nous les ont donnés [...] mais j'ai pris la liberté d'adoucir un peu la férocité de Pyrrhus »²⁷⁵ pour le doter, selon les suggestions d'Aristote, d'une « bonté médiocre, c'est-à-dire d'une vertu capable de faiblesse »²⁷⁶ de sorte que le public puisse s'identifier aux héros.

Pyrrhus ne se limite pas à être un souverain incapable de tenir ses résolutions, mais il se révèle aussi être un homme enclin à l'amour, faisant preuve d'une certaine sensibilité : à l'acte II, notamment, il est habité par le remord que lui inspire son sentiment pour Andromaque sachant qu'il lui infligera une grande souffrance en faisant tuer son fils ; à l'acte III, il est ému par les plaintes de la princesse et se dit prêt à changer d'avis et à lui donner une seconde chance, et dans l'acte IV, il a la délicate attention de se justifier auprès d'Hermione.

En ce qui concerne le personnage d'Andromaque, dans le récit antique, elle apparaît d'abord comme la tendre épouse d'Hector, symbole de la « mère féconde » qui retourne la violence dont elle a été l'objet. Chez Racine, Andromaque apparaît toujours comme une prisonnière et une exilée, mais elle est aussi une femme qui ne

²⁷⁴ Jean RACINE, Patrick DANDREY (dir.) *Andromaque*, Paris, Librairie Générale Française, 2011, seconde préface, p 26.

²⁷⁵ J. RACINE, *ibidem*, première préface, p 23.

²⁷⁶ J. RACINE, *idem*.

perd jamais sa dignité et qui ne cède aux chantages que pour sauver la vie de son fils, entière au point de se résoudre à se suicider à la fin de la cérémonie pour ne pas trahir la mémoire d'Hector. Au dernier acte, après la mort de Pyrrhus, elle décide de rendre hommage à cet homme qui lui a fait du chantage mais qui lui a tout de même permis d'accéder au trône.

Andromaque détermine ainsi l'action scénique, mais elle n'est pas la seule : elle partage cette charge avec Hermione, qui est élevée au rang de co-protagoniste. Éprise de Pyrrhus, elle se croit maîtresse de son cœur et de ses désirs, mais sa passion l'aveugle au point qu'elle n'hésite pas à utiliser l'amour qu'Oreste éprouve à son égard pour lui demander de la venger. Apparemment impassible, elle est en réalité déchirée par ses passions contradictoires, incapable de savoir si elle veut ou craint la mort de celui qu'elle aime mais qui l'a trahie. Elle le comprendra trop tard et il ne lui restera qu'à se suicider sur le corps de son bien-aimé.

Victime des souffrances qu'engendre l'amour, Hermione en est aussi la responsable envers Oreste, ambassadeur des Grecs auprès de Pyrrhus, qui révèle ses sentiments dès le premier acte. Il espère que son rival refusera de lui livrer Astyanax, de façon à ce que l'engagement de Pyrrhus envers Hermione soit rompu. Mais quand le roi semble accepter, il décide d'enlever la jeune fille. Ensuite, quand sa bien-aimée lui demande de commettre le double crime du régicide, celui-ci manque à ses responsabilités d'ambassadeur, il est épouvanté et essaie de persuader Hermione de fuir avec lui, quitte à faire la guerre plus tard à Pyrrhus. Dans la scène finale, foudroyé par la haine de la jeune fille et par l'absurdité de son acte, Oreste ne résiste pas à la nouvelle du suicide de la princesse et perd la raison.

Racine filtre et modèle ainsi le récit mythologique en lui faisant rencontrer l'univers de la galanterie pastorale du début du XVII^e siècle²⁷⁷. En répondant aux goûts

²⁷⁷ Le début du XVII^e siècle, préoccupé de galanterie, c'est-à-dire d'une réflexion raffinée sur les conditions et les effets de l'amour, et régi par une monarchie en conflit avec les prétentions des grands, héritiers des conceptions féodales, avait organisé la tragédie française autour du conflit entre la passion amoureuse, le pouvoir politique et l'héroïsme chevaleresque – comme la Grèce antique avait organisé la sienne autour du conflit entre la Fatalité et les illusions humaines. Cf. RACINE, *Andromaque*, *ibidem*, p. 133-140 et en particulier p. 136.

littéraires des années 1660, les enjeux politiques et la fatalité pesant sur les retours de la Troade croisent les passions en chaîne et le chantage par amour. L'auteur fusionne l'esthétique propre de son siècle avec la légende millénaire, ce qui fait des relations entre amour et pouvoir l'originalité de sa production tragique.

De *Hermione* à *Ermione*

C'est surtout à travers l'œuvre de Racine que le mythe d'Andromaque et celui d'Hermione qui lui est strictement lié, devient une matière lyrique. Le sujet a inspiré un certain nombre d'opéras, telles que l'*Astianatte* d'Antonio Salvi (1701), ou celui de Niccolò Jommelli (1741) et l'*Andromaca* d'Antonio Tozzi (1765), avant l'opéra *Ermione* de Gioachino Rossini.

Si les changements opérés par Racine sont à attribuer aux goûts du public de son temps, dans le cas de Rossini et Tottola, le décalage entre l'époque d'origine du mythe et celui de sa réélaboration lyrique est encore plus vaste, c'est pourquoi ils ont préféré puiser dans la tragédie française, plus proche de la sensibilité de leur public.

C'est donc par le filtre de Racine que les deux auteurs re-proposent le récit mythologique concernant les enfants des héros de la guerre de Troie. De fait, la légende n'offrait ni la série des amours non réciproques, ni le chantage du conquérant menaçant la mère à travers son enfant, ni le meurtre d'un amant infidèle par un rival, qui sont précisément les éléments que recherchent le compositeur et son librettiste.

Les thèmes politiques et sentimentaux se côtoient, mais l'opéra met un accent particulier sur l'individualisme des sentiments et sur l'affrontement de personnalités fébriles, altérées et changeantes dues à la logique de l'amour non réciproque qui est le moteur tragique de l'opéra ; comme le prouve d'ailleurs le changement de titre de l'œuvre, dédié à non plus à Andromaque - qui hésite entre sauver son fils et rester fidèle à Hector - mais à Hermione, qui n'est pas intéressée par les enjeux politiques et qui n'est guidée que par ses passions.

Chez Racine, l'introspection des personnages est assez développée, l'auteur se rapprochant de l'humanité du théâtre d'Euripide. Chez Rossini et Tottola, en revanche, pour des raisons strictement liées à la nature de l'opéra, les caractères lyriques, tout en conservant une unité psychologique d'un bout à l'autre de l'opéra, sont beaucoup moins nuancés que dans la tragédie source et les situations sont simplifiées.

Seule Ermione montre une certaine complexité et, au cours du deuxième acte, a l'occasion d'exprimer une palette d'émotions qui vont de la férocité à l'amour le plus tendre. Les trois autres rôles principaux sont plutôt stéréotypés et les mises en scène contemporaines n'ont pas manqué de remplir les 'creux' laissés par le livret. Quant au rôle des confidents, qui dans la tragédie ont le mérite d'éclairer et de compléter les propos des héros en offrant l'occasion d'un contrepoint dramatique constant, dans l'opéra leur présence est fortement réduite mais certaines de leurs interventions ont quand même une fonction décisive sans l'économie générale de l'opéra, comme celle que présente l'annonce de l'arrivée d'Oreste par son ami Pilade.

Un autre changement essentiel qui se produit lors du passage de la tragédie à l'opéra est la modification du finale. Chez Racine les personnages ne trouvent d'échappatoire à leur destin que dans la mort (Pyrrhus et Hermione) ou dans la folie (Oreste) ce qui a une conséquence politique car Andromaque, émue par la mort de son nouvel époux, soulève le peuple d'Epire contre les Grecs. Chez Rossini et Tottola ce dernier élément est absent, mais il est vrai que Racine, dans une version de l'*Andromaque* de 1673, avait déjà supprimé l'apparition de la femme au dernier acte. Dans l'opéra les destinées des personnages sont moins dramatiques : Pilade et les siens entraînent Oreste vers le bateau pour le soustraire à la colère du peuple - sans avoir donc provoqué d'autres guerres - et Ermione ne se suicide pas, mais s'évanouit.

Ermione sur les scènes italiennes

Ce finale très dramatique, à la différence de celui d'autres opéras rossiniens, a désorienté le public napolitain, qui lui a réservé un accueil mitigé, bien que la

distribution comptât les plus grands artistes de l'époque²⁷⁸, et a fait disparaître rapidement l'opéra de l'affiche. Cas à peu près unique dans la carrière de Rossini, le compositeur ne revint pas sur son œuvre, ni en modifiant certains éléments, ni en l'adaptant au goût français, cela probablement en raison de la célébrité de la tragédie de Racine. Des morceaux furent réutilisés pour les ébauches de *Ugo, re d'Italia*, un opéra prévu pour le King's Theatre de Londres qui resta incomplet, c'est ainsi que *Ermione* est entré dans un long oubli, qui a duré presque cent-soixante ans, et reste l'un des opéras de Rossini les moins représentés. Les musicologues ont cherché à expliquer les causes de l'hostilité envers cette œuvre - écrite pourtant par un compositeur à l'apogée de sa carrière – et ont fait d'*Ermione* l'une des premières conquêtes de la *Rossini Renaissance*. De leurs analyses a resurgi un opéra très progressiste du point de vue musical, caractérisé par une tension dramatique constante, des récitatifs presque déclamatoires et un *belcanto* qui se fait instrument du désespoir, de l'hystérie et de la rage des personnages. L'opéra a été considéré innovateur aussi pour la dilatation du traditionnel numéro fermé et pour la participation du chœur à des morceaux solistes et à l'ouverture, mais surtout pour le ton général, très tragique, qui anticipe le caractère sombre de nombre d'opéras romantiques et permet de considérer la protagoniste comme une héroïne de mélodrame ante *litteram*.

***Ermione* de De Simone, ROF, 1987**

Grâce à leurs études, en 1977, *Ermione* est revenu sur scène, mais prudemment, en version de concert²⁷⁹. Pour la première mise en scène il a fallu attendre encore dix ans, quand Roberto De Simone a présenté sa production au Rossini Opera Festival de 1987, dirigée par Gustav Kuhn, fondée sur l'édition critique dirigée par Patricia B.Brauner et Philip Gossett.

²⁷⁸ Isabella Colbran- Ermione, Rosmunda Pisaroni - Andromaca, Andrea Nozzari – Pirro et Giovanni David-Oreste.

²⁷⁹ Concert à l'Eglise de l'Annunziata de Sienne sous la direction de Gabriele Ferro.

L'accueil a été encore mitigé, malgré une distribution exceptionnelle se composant de Montserrat Caballé, Marilyn Horne, Chris Merritt et Rockwell Blake, mais cette fois à cause de l'interprétation *registica* : la mise en scène réhabilite le thème politique de l'opéra en faisant se dérouler l'action pendant la période napoléonienne au cours de laquelle l'œuvre fut composée (ill. n°43). De Simone explique que:

C'est l'époque de la dure répression bourbonnienne, quand on rétablit le pouvoir absolutiste après 1799 et la période de Murat. Je ne crois pas que Barbaja et Rossini ont choisi *Andromaque* de Racine par hasard. Pirro est représenté comme le symbole de la centralité et de la verticalité du pouvoir absolutiste, c'est pourquoi nous avons choisi, avec Enrico Job, de faire se dérouler l'action à l'époque où elle fut représentée. Voici alors les prisonniers troyens habillés en gens du peuple napolitain et le chœur habillé en courtisans bourbonniens. Pour les protagonistes de l'histoire, en revanche, des images et des costumes du théâtre du cothurne, selon un goût typiquement néoclassique²⁸⁰.



Ill. 43. *Ermione*, ROF, 1987. Mise en scène de Roberto de Simone, décors et costumes d'Enrico Job. Photo Studio Tornasole, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

²⁸⁰ Matilde PASSA, *Il Rossini segreto non finisce mai*, dans « l'Unità » du 22/08/1987 : [È l'epoca della dura repressione borbonica, quando si restaura il potere assoluto dopo il '99 e il periodo murattiano. Non credo che sia un caso che Barbaja e Rossini abbiano scelto proprio l'*Andromaca* di Racine. Pirro è rappresentato come un simbolo della centralità e della verticalità del potere assoluto, così abbiamo scelto con Enrico Job di ambientare l'opera all'epoca in cui fu rappresentata. Ecco allora i prigionieri troiani vestiti da lazzari napoletani e il coro nei panni di cortigiani borbonici. Per i protagonisti della vicenda, invece, immagini e costumi dal 'teatro del cothurno', secondo un gusto tipicamente neoclassico].

Choisir la période napoléonienne permet de mettre un accent particulier sur la mort de Pyrrhus, considéré comme le régicide d'un monarque absolutiste, ce qui ne passait sûrement pas inaperçu aux spectateurs de l'époque dans laquelle l'opéra a été représenté pour la première fois.

Le décor sobre et à la fois somptueux, se compose d'une structure fixe constituée par des cadres concentriques en bois et stucs blancs à effet de perspective, devant lesquels s'ouvre un portail comme celui des palais nobles de Naples de style napoléonien. Ce que De Simone et le scénographe Enrico Job proposent est un effet une ambiance fictive et antiréaliste de goût néoclassique, mais il ne s'agit pas simplement d'un choix esthétique, mais de montrer l'hellénisme et le mythe, propre à cette culture, à travers les yeux de Rossini et de son époque (ill. n°44).



Ill. 44. *Ermine*, ROF, 1987. Mise en scène de Roberto de Simone, décors et costumes d'Enrico Job. Sur la gauche, Ermione (Montserrat Caballé) et, sur la droite, Pirro (Chris Merritt). Photo Studio Tornasole, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

Toujours dans cette ligne interprétative, l'immutabilité et la perfection des formes architecturales contrastent avec les fortes passions des personnages, exprimées plus par la musique que par le jeu scénique, réduit au minimum pour laisser la place aux émotions musicales. C'est un choix, dû sans doute à la formation musicale de De Simone, qui affirme avoir abordé cet opéra «avec tout le respect possible et un désir

anxieux de rendre au maximum la visualisation d'un chef-d'œuvre de la musique...». ²⁸¹

***Ermione* de De Ana, Opéra de Rome, 1991**

Quatre ans plu tard, en 1991, l'opéra de Rome décide de programmer l'*Ermione* mis en scène par Hugo de Ana, crée pour le Théâtre de la Zarzuela de Madrid, dirigé par Evelino Pindò. Dans les rôles principaux Anna Caterina Antonacci, Gloria Scalchi, Chris Merritt et Rockwell Blake.

De Ana, qui signe aussi la scénographie et les costumes, cherche à souligner l'*'atmosfera'* sombre de l'opéra en s'inspirant de la ville de Pétra, ancienne cité de l'actuelle Jordanie, dont les façades monumentales de nombreux bâtiments sont directement taillées dans la roche, de la couleur du sable. Le décor se compose ainsi d'énormes ruines qui rappellent d'anciennes gloires, dont celles des pères et de l'époux des protagonistes (ill. n°45). Les costumes, en revanche, sont moins connotés et présentent des éléments à la fois berbères et romains.



Ill. 45. *Ermione*, Opéra de Rome, 1991. Décors, scènes et costumes de Hugo De Ana. Photo tirée de la vidéo du spectacle.

²⁸¹ L. NICE, *Delirio di morte per eroi negativi*, dans « Il Corriere Adriatico » du 15/08/1987 : [con tutto il rispetto possibile e un desiderio apprensivo di rendere al massimo la visualizzazione di un capolavoro di musica...].

Le jeu scénique est plus expressif que dans la production de De Simone, et Ermione, avec son agressivité, son impétuosité, sa jalousie violente envers Andromaca et sa rare tendresse apparaît comme une véritable héroïne tragique. La grande scène du second acte se colore de teintes encore plus sombres, la tension étant couronnée par la mort d'Ermione. De Ana choisit en effet de ne pas respecter le finale de Tottola et de revenir à celui de l'*Andromaque* de Racine avec le suicide de la protagoniste, considéré plus cohérent avec la psychologie du personnage.

***Ermione* d'Abbado, ROF, 2008**

Une troisième production de *Ermione* est présentée à l'Adriatica Arena du Rossini Opera festival 2008 par les cousins Daniele et Roberto Abbado, le premier metteur en scène, le second chef d'orchestre.

La lecture néoclassique du directeur contraste avec une vision expérimentale et expressionniste du metteur en scène, qui vise à actualiser le récit sous le signe de du tragique. Le décor abstrait de Graziano Gregori se compose d'un plateau incliné, de panneaux mouvants et de blocs monochromes qui s'ouvrent sur des souterrains (ill. n°46).



Ill. 46. *Ermione*, ROF, 2008. Mise en scène de Daniele Abbado, décors de Graziano Gregori, costumes de Carla Teti. Andromaca (Mrianna Pizzolato) avec son fils. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

Il rappelle un bunker et met en premier plan la chute morale et sociale d’Ermione et la captivité des troyens rescapés, souligné aussi par les costumes de Carla Teti, de style militaire, qui rappellent à la fois les nazi-fascistes et la dictature grecque des colonels (1967-1974).

La mise en scène tend à styliser les scènes et le jeu scénique pour mettre en relief le caractère des personnages, en particulier celui de Pirro, qui apparaît comme un tyran arrogant mais aussi comme un manipulateur amoureux, cynique et pervers , et celui d’Ermione, femme psychotique, qui nous montre que la passion, quand elle dégénère, peut nous amener à commettre des atrocités. Des éléments complètent cette interprétation scénique en rappelant les œuvres d’Otto Dix et les films expressionnistes allemands : des masques déformés, des éphèbes enchaînés à tête de chien...

Encore une fois ce qui différencie cette mise en scène des autres est le choix du finale: Abbado le rend encore plus effrayant en montrant le corps de Pirro égorgé et accroché au mur (ill. n°47).



Ill. 47. *Ermione*, ROF, 2008. Mise en scène de Daniele Abbado, décors de Graziano Gregori, costumes de Carla Teti. Ermione (Sonia Ganassi) et un mannequin représentant Pirro. Photo tirée de la vidéo du spectacle.

Ce sont les trois seules mises en scène italiennes d'*Ermione*. De fait l'opéra continue d'être très peu représenté et ce n'est que dans les pays anglo-saxons²⁸² qu'il est ponctuellement à l'affiche. On peut rappeler, par exemple, la production de Graam Vick de 1995 pour la Glyndebourne Opera House, dirigée par Andrew Davis, qui fait se dérouler l'action en Angleterre à l'époque victorienne, pour la rapprocher de son public.

Cette absence d'*Ermione* des scènes n'a plus de raison d'être : aujourd'hui l'opéra est classé parmi les chefs-d'œuvre de Rossini et une nouvelle génération de chanteurs est désormais capable de faire face à la difficulté de la partition, comme Anna Canterina Antonacci et Sonia Ganassi, qui ont chanté le rôle de la protagoniste ou Antonino Siragusa, qui a incarné Oreste. En outre les trois productions que nous avons mentionnées ont bien démontré que l'opéra offre, grâce à une musique moderne et à un livret dramaturgiquement efficace, de nombreuses possibilités interprétatives : De Simone filtre la tragédie par la culture du XIX^e siècle, tandis que De Ana préfère y revenir à travers le texte de Racine en rétablissant le suicide de la protagoniste et Abbado met en premier plan la violence des rapports entre les personnages.

Ronconi, Pizzi et Pier'Alli interpréteraient ne se sont pas intéressés à cette riche matière dramatique, cela montre que la *Rossini-Renaissance* est bien loin d'être terminée.

²⁸² Parmi les représentations américaines de *Ermione* on rappelle celles pour l'Opéra de San Francisco (1992), l'opéra Omaha (1992), Santa Fe (Jonathan Miller – Evelino Pindò, 2000), le New York City Opéra (Copley, 2004) et l'Opéra de Dallas (2004).

OTELLO, UNE TRAGÉDIE PRESQUE ROMANTIQUE

Représenté pour la première fois au Théâtre Del Fondo²⁸³ de Naples le 4 décembre 1816, *Otello* est le dix-neuvième opéra de Rossini et son deuxième *opera seria* napolitain²⁸⁴.

Comme tous les opéras que le compositeur crée pour les théâtres de la capitale du Royaume des Deux-Siciles, tout en célébrant la vocalité belcantiste, *Otello* montre les signes du renouvellement de la musique rossinienne : d'abord la structure est en trois temps et non plus en deux, avec un dernier acte très bref ; il utilise le morceau d'ensemble dans le finale I, qui deviendra un modèle pour les compositeurs successifs et attribue une grande importance aux récitatifs, qui ici, pour la première fois dans sa carrière, sont toujours instrumentaux.

De nombreux musicologues estiment que cet *opera seria* ouvre la voie au futur opéra romantique, grâce en particulier à l'ample romance du troisième acte « Assisa ai piè di un salice » (« Assise aux pieds d'un saule »), que Piero Mioli considère comme « l'un des moments les plus élevés de l'expressivité de Rossini, bien qu'elle soit délibérément plongée dans une spirale de coloratures, une convergence extraordinaire du *belcanto* classique et de la cantilène romantique »²⁸⁵. En outre, à Naples, Rossini avait à sa disposition l'une des meilleures compagnies de chanteurs de l'époque, composée, entre autres, par Isabelle Colbran (mezzo-soprano aiguë) et deux ténors aux différents timbres vocaux, Andrea Nozzari, (aux résonances de baryton) et Giovanni David (ténor aigu). Ceci explique la distribution des trois rôles masculins principaux à

²⁸³ Le Teatro Fondo était traditionnellement dédié aux *opere buffe*, mais à l'époque il remplaçait le Teatro San Carlo, qui était en rénovation à cause d'un incendie.

²⁸⁴ Le premier *opera seria* que Rossini compose pour les théâtres napolitains est *Elisabetta regina d'Inghilterra* (1815) suivi, après *Otello*, par les créations d'*Armida* (1817), *Mosè in Egitto* (1818), *Ricciardo e Zoraide* (1818), *Ermione* (1819), *La Donna del Lago* (1819), *Maometto II* (1820) et *Zelmira* (1822).

²⁸⁵ P.MIOLI, *Invito...*, *op.cit.*, p. 124 : [uno dei momenti più alti dell'espressività rossiniana, sebbene volutamente immersa nelle spire della coloratura, mirabile convergenza di belcanto classico e cantilena romantica].

trois ténors, un choix inhabituel pour l'époque, ce qui, avec une vocalité plus réaliste, rapproche *Otello* des drames en musique de l'époque romantique. Avec cette œuvre, en effet, Rossini abandonne définitivement l'*opera seria* en forme d'idylle (comme *Tancredi*, que nous étudierons dans le chapitre suivant) - ce qu'il avait déjà ébauché avec *Elisabetta regina d'Inghilterra* - en allant en direction d'un nouvel *opera seria* de plus en plus profond et tragique. Tous ces éléments ont permis à ce drame en musique d'être considéré, à l'époque de Rossini, comme l'un des meilleurs qu'il ait composés, ce qui est confirmé par une lettre de 1818, où lord Byron écrit à l'éditeur John Murray : « demain soir j'irai voir *Otello*, l'une des meilleures œuvres de Rossini, à ce qu'on dit »²⁸⁶.

Être ou ne pas être fidèle à la source Shakespearienne ?

Cependant, quand les critiques de l'époque de Rossini ont voulu confronter son livret, écrit par le comte Francesco Berio di Salsa, avec sa source littéraire, la tragédie *Othello* de Shakespeare (1604), l'opéra a été âprement attaqué - surtout à l'étranger, dans la mesure où l'original anglais était peu connu à l'intérieur de la péninsule²⁸⁷ - estimant que ce livret aurait empêché l'*Otello* de devenir un véritable chef-d'œuvre et que l'efficacité expressive de la musique rossinienne n'aurait pas eu, au niveau dramaturgique, de bases solides sur lesquelles s'appuyer. Seulement pour citer quelques exemples célèbres, lord Byron écrit à son ami Samuel Rogers : « ils ont crucifié *Othello* en un opéra »²⁸⁸, Stendhal trouve de nombreux « contre-sens de

²⁸⁶ George Gordon BYRON, *The works of lord Byron. Letters and journals*, London, Ed.R.E.Prothero, vol.4, p. 204, lettre écrite à Venise le 20/02/1818 : [Tomorrow nigh I'm going to see *Otello*, one of Rossini's best, it is said].

²⁸⁷ Cf. Anna BUSI, *Otello in Italia, 1777-1972*, Bari, Adriatica, 1973 et Leonardo BRAGAGLIA, *Shakespeare in Italia. Personaggi e interpreti. Vita scenica del teatro di Guglielmo Shakespeare in Italia, 1792-1973*, Rome, Trevi editore, 1973.

²⁸⁸ G.G.BYRON, *ibidem*, p.206, lettre écrite à Venise le 03/03/1818 : [They have been crucyfing Othello in an opera].

situation »²⁸⁹ dans le livret, que plus tard le critique Luigi Rognoni juge comme « une réduction inacceptable »²⁹⁰.

De fait, le livret de Berio di Salsa, bien qu'il soit un amateur de la littérature anglaise, s'éloigne sensiblement du texte shakespearien, en particulier dans les deux premiers actes : Otello, victorieux sur les Turcs, revient à Venise, acclamé par tous sauf par les envieux Jago et Roderigo. Elmiro veut marier ce dernier avec sa fille Desdemona, mais Otello, indigné, revendique l'amour de la jeune fille, qu'il avait épousée secrètement. Jago, anciennement repoussé par Desdemona, se venge en montrant au guerrier une lettre de cette dernière, qui contient une mèche de cheveux en signe d'amour (en réalité elle était adressée à Otello, mais Elmiro l'avait interceptée), ce qui provoque la jalousie du Maure. La jeune fille, maudite par son père et désespérée par l'attitude de son époux, chante et prie, puis s'endort. Otello s'introduit dans sa chambre et, croyant l'entendre rêver de Roderigo, la tue. Aussitôt, il vient à connaissance que Jago mourant a avoué son intrigue, et il se suicide.

Pourtant, ces différences ne sont pas dues à une mauvaise transposition, mais à un choix du librettiste et du compositeur, qui visaient à rapprocher la matière dramatique du public de leur époque en s'appuyant sur des adaptations plus récentes. Leur source littéraire principale est la tragédie *Othello* de Jean-François Ducis, écrite en 1792 et traduite en italien en 1800, qui propose un double finale car, explique l'auteur dans sa préface :

Un poète tragique est donc obligé de se conformer au caractère de la nation devant laquelle il fait représenter ses ouvrages. C'est une vérité incontestable, puisque son principal but est de lui plaire. Aussi, pour satisfaire plusieurs de mes spectateurs qui ont trouvé dans mon dénouement le poids de la pitié et de la terreur excessif et trop pénible, ai-je profité de la disposition de ma pièce, qui me rendait ce changement très facile, pour substituer un dénouement heureux à celui qui les avait blessés, quoique le premier me paraisse toujours convenir beaucoup plus à la nature et à la moralité du sujet, et que je l'ai eu sans cesse en vue, comme il est facile de le remarquer, dès le commencement et dans le cours de ma tragédie.

²⁸⁹ STENDHAL, *Vie de Rossini*, *op.cit.*, p. 245.

²⁹⁰ Luigi ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, *op.cit.*, p.123 : [inaudita riduzione librettistica].

Mais comme je l'ai fait imprimer avec les deux dénouements, les directeurs de théâtre seront les maîtres de choisir celui qu'il leur conviendra d'adopter²⁹¹.

Berio di Salsa s'est aussi inspiré de l'« action poétique » *Otello* du baron Carlo Cosenza (1813), qu'il met en scène dans sa maison napolitaine en choisissant un *lieto fine*, et probablement il connaissait aussi la traduction italienne de la tragédie par Michele Leoni, qui avait commencé à traduire tout le théâtre shakespearien en le dédiant à la reine de Naples, Marie Caroline. Ces deux textes relisent la tragédie shakespearienne selon le goût néo-classique et introduisent les écarts principaux de la tragédie anglaise, comme le remplacement du mouchoir par une lettre, la réduction du rôle de Jago et la mort de la protagoniste par un coup de poignard et non par étouffement. En revanche, le livret présente des échos du premier acte de Shakespeare, car il ramène intégralement l'action à Venise, il met en valeur le personnage du père de Desdemona, et la dimension du racisme dont souffre Otello²⁹², même si elle n'a pas un grand relief dans l'action. Toutefois, il élimine le personnage de Cassio, en le fusionnant avec celui de Roderigo.

Contrairement à ce qu'Alexis Tadié affirme – en reprenant une affirmation erronée de Stendhal²⁹³ - dans son essai *D'Othello à Otello, les avatars du Maure*, Rossini ne s'est donc pas « manifestement tourné à la fois vers le texte de Shakespeare et vers l'original de Cinthio »²⁹⁴, car la source de l'auteur anglais, la septième nouvelle de la troisième décennie de l'*Ecatommiti* de Giovanni Battista Giraldo Cinthio (1565) -

²⁹¹ Jean-François DUCIS, *Othello ou le more de Venise*, Bibliothèque Publique Bavaroise, 1794. Avertissement, p. VIII.

²⁹² Dans l'*Othello* de Ducis, en revanche, le personnage n'est pas présenté sous les traits d'un Maure : « Quant à la couleur d'Othello j'ai cru pouvoir me dispenser de lui donner un visage noir [...]. J'ai pensé que le teint jaune et cuivré, pouvant d'ailleurs convenir aussi à un Africain, aurait l'avantage de ne pas révolter l'œil du public et surtout celui des femmes ». (J.-F.DUCIS, *Othello ou le more de Venise*, op. cit., Avertissement, p. VI). D'après Damien Colas, il se présente sous les traits d'un « homme bronzé venant du sud », ce qui ferait référence à Napoléon. (Cf. Damien COLAS, *Rossini. L'opéra de lumière*, Paris, Gallimard, 1992).

²⁹³ STENDHAL, *Vie de Rossini*, op.cit, p. 246 : [le poète voulut revenir à l'antique légende italienne qui a fourni à Shakespeare les indices de sa tragédie].

²⁹⁴ Alexis TADIÉ, *D'Othello à Otello, les avatars du Maure*, dans « études Epistémè » n°9, printemps 2006, p.417.

qu'il connaissait en italien, et peut-être aussi dans sa traduction française parue en 1583 - contient précisément les éléments que les sources de Berio ne mettent pas en valeur, comme le mouchoir, la complexité du personnage de Jago et la jalousie comme moteur de l'action.

De fait, dans les mains du librettiste, ce n'est pas que le récit de la tragédie shakespearienne qui change, mais aussi son 'esprit' : cette matière littéraire ne représente plus le « drame de la jalousie » par antonomase, car *Otello* est présenté non pas comme un amant excessivement possessif, mais plutôt comme quelqu'un de violent qui veut venger sa vanité offensée. L'*Otello* rossinien se configure en revanche comme l'histoire malheureuse d'une jeune-fille incomprise et jugée à tort coupable de trahison par son amant et reniée par son père. Desdemona²⁹⁵ devient donc la véritable protagoniste de l'œuvre, qui répond désormais aux conventions du drame en musique de son temps et aux attentes du public ; il présente en effet des éléments typiques de l'*opera seria* comme le mariage secret entre un héros-soldat et une jeune fille de noble famille, l'opposition d'un père et le duel entre deux rivaux.

Pourtant, Rossini dépasse ces conventions génériques pour se rapprocher d'une sensibilité nouvelle : le personnage de Desdemona est la source de toutes les situations qui à l'époque signifiaient le tragique, mais elle présente aussi une caractérisation psychologique sans précédent dans les autres opéras de Rossini et se dévoile comme une femme sensible et égarée par la douleur ; elle devient ainsi le prototype de la *primadonna* tragique du XIX^e siècle²⁹⁶. *Otello* s'émancipe du schéma traditionnel de l'*opera seria* du XVIII^e également pour une autre raison, qui doit être mise en relation tant avec l'autorité de la source tragique, que du changement des temps : le *lieto fine* de rigueur dans l'opéra est empêché et la protagoniste est tuée par son bien-aimé. L'œuvre de Rossini fournit en effet l'un des premiers exemples dans lesquels un livret *serio*

²⁹⁵ C'est en quelques sortes une nouvelle Aménaidé, mais ici le traitement dramaturgique du personnage montre de la part de Rossini une maturité qui manquait évidemment au tout jeune compositeur de *Tancredi*. Ici il n'y a plus aucune trace de naïveté et de candeur la précise volonté de créer un opéra à la forte intensité émotionnelle.

²⁹⁶ Desdemona anticipe Armida, Ermione et les autres héroïnes des drames en musique rossiniens.

italien, non tiré d'une matrice classique ou française (comme *Ecuba* de Manfredi ou *Tancredi* de Rossini dans la version de Ferrare), se termine par la mort des protagonistes.

Si l'on considère le livret indépendamment de la tragédie élisabéthaine, il se révèle donc d'une grande efficacité dramatique avec des récitatifs très expressifs comme celui, triste et anticipateur, de Desdemona qui précède le récitatif sinistre et compatissant d'Otello qui s'apprête à assassiner sa femme. En outre, le déroulement du finale tragique lui-même est étonnant pour l'époque : la mort des protagonistes est violente et rapide, sans aria ni *rondo* finale pour la *prima donna*, qui expire à la tombée du rideau. Cela montre la grande attention de Rossini à ne pas casser la tension dramatique.

Cette '*atmosfera*' tragique imprègne tout l'opéra, que Piero Mioli définit comme un «ensemble né pour la mort [...], qui vise presque sans relâche à la catastrophe, strictement joué autour de sentiments tels que l'incompréhension, la déception, le malentendu et la jalousie»²⁹⁷. La situation tragique se dépolie aussi à travers la musique et en particulier dans le troisième acte, remarquable pour sa concision, qui a son acmé dans deux moments consécutifs : les échos en coulisse d'une chanson nostalgique d'un gondolier qui entonne les vers de Dante « Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria »²⁹⁸ et dans la *chanson du saule*, que Desdemona entonne accompagnée d'une harpe, en rappelant le sort de l'une de ses amies, morte par amour. En outre, le duo mélancolique entre elle et sa confidente, qui remplace le traditionnel air d'entrée, permet de mieux représenter l'affliction qui consume le personnage de Desdemona.

²⁹⁷ P.MIOLI, *Invito...*, op.cit., p. 123 : [insieme nato per la morte [...], teso quasi senza sosta verso la catastrofe, serratamente svolto attorno a sensi come l'incomprensione, l'inganno, l'equivoco e la gelosia].

²⁹⁸ D. ALIGHIERI, *La divina Commedia*, op. cit., Enfer, V, 121-123 : [Il n'est nulle douleur plus grande / que de se ressouvenir dans la misère / des temps heureux]. D'habitude, en revanche, les gondoliers chantaient des vers du Tasse.

***Otello* à l’affiche**

Otello a connu une longue carrière scénique : si l’on excepte le *Mosé* en version française, il est le seul des opéras napolitains de Rossini qui a eu une fortune constante dès sa création.

Le finale tragique, renforcé par la beauté de la musique, fut bien accueilli par le public napolitain, ignorant des reproches qu’une certaine critique avait lancé contre le livret, et très ouvert, comme nous avons déjà dit, aux nouveautés introduites par Rossini. Cependant les États du pape exigent en 1819, pour la création romaine, l’instauration d’un finale heureux, que Rossini et son librettiste reprennent de Ducis : le Doge arrive à temps pour que le délit ne soit pas commis et dévoile la vérité (le duo « Caro/a per te quest’anima » tiré de l’*Armida* s’ajoute au duo tragique original). Dans la même année, le ténor Nicola Tacchinardi porte sur les scènes de Florence un *Otello* rossinien blanc ; le livret qui est publié pour l’occasion, dont le titre est changé en *Otello, o sia l’Africano di Venezia*, explique que l’*Otello* n’est pas noir « comme le demanderait (on ne sait pas pour quelle raison) le sujet tragique anglais » car il semblait peu probable que « une gentille demoiselle puisse s’enflammer d’amour pour un Maure », c’est pourquoi « Monsieur Tacchinardi décida d’incarner des formes moins répugnantes », tout en considérant que « tous les enfants de l’Afrique n’ont pas le visage noir »²⁹⁹.

Tout le long du XIX^e siècle, l’opéra est resté à l’affiche et a fait le tour du monde avec les plus grandes stars de l’époque, mais souvent dans la version avec un finale heureux, qui ne fut jamais reconnue par Rossini³⁰⁰, ou avec d’autres changements qui, en cherchant la faveur du public, dénaturaient l’opéra, comme l’élimination de la couleur noire du visage d’*Otello* – qui était tout de même un

²⁹⁹ Francesco BERIO di SALSA, *Otello*, 1919 : [lo richiederebbe (non si sa a qual motivo) il soggetto del tragico Inglese <sembrando poco probabile che> una gentil Donzella accendersi potesse per un Moro. <Così> si risolve il sig. Tacchinardi di vestir forme meno ripugnanti <considerando anche> che non tutti i figli dell’Africa han nero il volto]. Cf. Renato RAFFAELLI, « *Otello* », dans *Opere*, vol. 3, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996.

³⁰⁰ Rossini ne put pas s’y opposer car il n’y avait pas de droits d’auteur.

élément nécessaire à la compréhension du drame -, revendiquée pour des raisons de moralité publique. Finalement, dans les années quatre-vingt du XIX^e siècle, l'opéra a été écarté, à quelques reprises près, en faveur de l'*Otello* de Verdi (1887), qui répondait mieux aux goûts de l'époque et était plus proche de la source shakespearienne. Cela signifie que les préjugés sur les conceptions dramaturgiques et musicales du début du XIX^e siècle avaient le pouvoir de faire sortir du répertoire même un opéra à succès.

Le XX^e siècle a récupéré l'opéra d'abord avec une curiosité archéologique, dans l'espoir d'établir des confrontations avec la source shakespearienne, ensuite en s'intéressant à la musique : on a apprécié d'abord le troisième acte, ensuite les deux premiers et aujourd'hui on considère l'*Otello* comme l'un des chefs-d'œuvre de Rossini.

Les études musicologiques ont ainsi permis à cet opéra de retourner sur les scènes d'abord en forme de concert à New York (1957), et dans le siège de la RAI à Rome (1960) - donc bien avant la *Rossini-Renaissance* - ensuite de nombreuses représentations ont permis de connaître cet opéra en Italie et à l'étranger et il est resté toujours à l'affiche, grâce à la multiplication des reprises, en particulier à partir des spectacles mis en scène par Jean-Pierre Ponnelle (Théâtre des Champs-Élysées de Paris et La Fenice de Venise, 1986) et de Pier Luigi Pizzi³⁰¹ pour le Rossini Opera Festival de 1988.

L'*Otello* de Pizzi, Rossini Opera Festival, 1988

Pour son spectacle, Pizzi se détache de l'iconographie traditionnellement liée à l'opéra rossinien en délaissant les baies vitrées vénitiennes, souvent utilisées par ses prédécesseurs, pour proposer une vision de Venise plus proche de la Renaissance, avec des parois en marbre blanc et ivoire, surmontées par de grands cercles en porphyre et

³⁰¹ Pizzi avait déjà travaillé sur l'*Otello* de Verdi en tant que scénographe dans les mises en scène de De Lullo (Chicago, 1975) et Fassini (Venise, 1979), mais jamais sur l'*Otello* de Rossini.

des arcs en plein centre, et où, sur les côtés, s'élèvent des escaliers sans parapets. Comme à son habitude, le metteur en scène-scénographe fait des citations artistiques : ici l'esthétique du décor et des costumes s'inspirent des peintures de Vittore Carpaccio (1460-1526) ou de Giovanni Bellini (entre 1423 et 1433-1516) et ils semblent représenter en chair et en os les toiles des peintres dont ils découlent (ill. n°48).



Ill. 48. *Otello*, ROF, 1988. Mise en scène, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi. *Otello* (Chris Merritt) et le chœur. Photo Amati Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

Le metteur en scène cherche à mettre en valeur l'aspect tragique et trouble de l'action en représentant une ville humide et sombre qui s'adapte bien à la mélancolie et aux désillusions liées à l'intrigue : un ciel obscur fait de toile de fond à la scène et bien que le soleil ou la lune soient toujours présent, ils n'arrivent pas à éclairer la scène ni les esprits des personnages.

Mais la scénographie se montre aussi fonctionnel du point de vue dramaturgique: la beauté des architecture contraste avec les sentiments des personnages, en outre, dans de nombreuses scènes, une colonne divise en deux parties le champ de vision, ce qui permet de mettre en scène en même temps deux situations différentes : par exemple, à la fin du premier acte, sur la gauche on peut observer un

banquet joyeux, lorsque sur la droite éclate le drame familial d'Otello et Desdemona (ill. n°49).

En ce qui concerne la dramaturgie, le metteur en scène essaye finalement de mettre en valeur le changement de perspective opéré par Rossini et son librettiste dans le finale : il montre ainsi une Desdemona désireuse de mourir et de s'anéantir, et qui guide le poignard d'Otello dans son ventre (ill. n°50). De cette manière, Pizzi décide donc d'ignorer les sources littéraires de Berio di Salsa et même d'amplifier le décalage qui sépare l'opéra de la tragédie originale.



III. 49. *Otello*, ROF, 1988. Mise en scène, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi. Une scène bipartie. Photo Amati Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.



III. 50. *Otello*, ROF, 1988. Mise en scène, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi. Otello (Chris Merritt) et Desdemona (June Anderson) dans le finale. Photo tirée de la vidéo du spectacle.

SECTION II
CHAPITRE II

De l'histoire et du poème épique à l'*opera seria*

TANCREDI, UN OPÉRA AUX MULTIPLES FACETTES

Tancredi est un « *melodramma eroico* » en deux actes, écrit par Rossini en 1813, sur un livret de Gaetano Rossi. La question du traitement scénique du décalage temporel qui sépare l'œuvre de sa représentation est ici particulièrement problématique car cette œuvre s'inscrit dans une double filiation littéraire - celle de la tragédie française classique, d'une part, et celle du poème épique, d'autre part – et a eu une composition travaillée qui a amené à trois versions différentes, entraînant donc des difficultés philologiques.

Bien qu'il s'agisse d'un opéra de jeunesse – en 1813 Rossini n'avait que 21 ans - *Tancredi* représente un tournant dans la carrière du compositeur - qui avait déjà neuf opéras à son actif – car il lui assure une renommée au niveau italien et international³⁰², et parce qu'il présente d'importantes innovations musicales. De fait, pour la première fois, Rossini ajoute au modèle de l'*opera seria* du XVIII^e siècle les éléments qui avaient fait de son *opera buffa* un grand succès populaire : une action qui se développe aussi dans l'air et pas seulement dans les récitatifs ; le *concertato* finale ; la multiplication des finales dramatiques ; la diminution de la longueur du récitatif sec ; l'augmentation des numéros d'ensemble par rapports aux airs en solo.

Grâce sans doute à ces éléments et à la beauté des mélodies, *Tancredi* permet à Rossini d'être classé parmi les compositeurs d'un 'rang supérieur', car l'*opera seria* était considéré plus noble que l'*opera buffa*. Cela n'avait pas été possible avec les deux opéras dramatiques antérieurs (*Demetrio e Polibio* et *Ciro in Babilonia*), à cause de sa jeunesse, et surtout de la médiocrité des deux librettistes³⁰³ avec lesquels il avait

³⁰² Stendhal ne manqua d'utiliser des tons enthousiastes pour commenter la première représentation de l'œuvre : « Ce qui excita des transports si vifs à Venise, ce fut la nouveauté de ce style, ce fut des chants délicieux garnis, si j'ose m'exprimer ainsi, d'accompagnements singuliers, imprévus, nouveaux, qui réveillaient sans cesse l'oreille et jetaient du piquant dans les choses les plus communes en apparence ; et cependant les accompagnements produisaient des effets si séduisants sans jamais nuire à la voix ». Cf. STENDHAL, *Vie de Rossini, op.cit.*, p. 94 -95.

³⁰³ Les librettistes étaient respectivement Vincenzina Mombelli et Francesco Aventi.

travaillé, qui n'avaient pas été à la hauteur du rôle. En revanche, Gaetano Rossi, poète officiel du Théâtre La Fenice, qui à l'époque avait déjà écrit de nombreuses œuvres pour Stefano Pavesi, Johann Simon Mayr et Niccolò Zingarelli, arrive à donner au livret une épaisseur dramatique majeure.

La double filiation littéraire

L'intrigue se déroule dans la Sicile musulmane, pendant la guerre de libération contre les Maures (1005 après J.C.) et représente les gestes militaires du chevalier Tancredi, croisé normand. Les clans en présence se rallient autour d'un même idéal: repousser les Sarrasins et leur chef Solamir ; pour sceller cette alliance, Argirio donne la main de sa fille Amenaide à Orbazzano, maître de l'autre faction. Mais la princesse aime secrètement Tancredi, l'ancien protecteur et maître de Syracuse. La jeune-fille envoie une lettre à son amant pour lui demander de revenir déguisé, mais la lettre, qui ne porte pas le nom du destinataire, est interceptée par Orbazzano, qui pense qu'elle était destinée au chef sarrasin Solamir. Amenaide est emprisonnée pour trahison et condamnée à mort. Arrivé à Syracuse, Tancredi aussi la croit coupable, mais il sacrifie sa vie pour sauver sa ville et l'honneur de la femme qu'il aime.

Le sujet est tiré de la tragédie *Tanocrède* de Voltaire, écrite en 1760, qui avait déjà connu d'autres adaptations pour des livrets d'opéra, comme le *Tancredi* de Silvio Saverio Balbis, qui se conforme pleinement à la source dans les récitatifs mais altère la conclusion en introduisant le *lieto fine*³⁰⁴. Il est intéressant de remarquer que Balbis change les noms des confidents d'Aménaïde et Tanocrède, respectivement Fanie et Aldamon, en Ismene et Roggiero ; on retrouve ces prénoms dans le livret de Rossi, ce qui veut dire que le librettiste de La Fenice avait sans aucun doute lu l'œuvre de son collègue. Rossi avait très probablement lu aussi le livret de Luigi Romanelli pour le

³⁰⁴ Ce livret a été mis en musique par Ferdinando Bertoni, dont le *Tancredi* a été représenté au Théâtre Regio de Turin en 1767, et par Ignaz Holzebauer, dont le *Tancredi* a été représenté à Munich en janvier 1783 avec quelques coupures dans les récitatifs.

Tancredi de Stefano Pavesi³⁰⁵, représenté à la Scala de Milan en 1812, où Tancredi se réconcilie avec son adversaire Orbazzano ; au-delà de l'inspiration voltairienne, les deux livrets n'ont pas d'autres éléments en commun.

Tout en respectant le récit de la tragédie de Voltaire, lors du passage de la source au livret, la narration de Rossi perd en efficacité dramatique, d'abord en ce qui concerne la dynamique entre les personnages, les ardents protagonistes voltairiens devenant des personnages assez conventionnels : Amenaïde, en particulier, jeune femme aux fortes passions, farouche et fière, facilement en colère et qui tient constamment tête à son père, devient une classique héroïne d'opéra néo-classique, très éloignée du caractère tragique de son modèle littéraire.

Le livret se caractérise en outre par l'incapacité d'Amenaïde à expliquer à Tancredi son innocence face à l'accusation de l'avoir trompé et d'avoir trahi sa patrie, bien que Rossi lui offre deux occasions de prouver son innocence: deux duos, dont un où les deux amants sont seuls sur scène³⁰⁶. Dans la tragédie de Voltaire, en revanche, la situation est plus plausible : Aménaïde et Tancredi se rencontrent aussi deux fois, mais très brièvement et en public, ce qui les empêche de parler librement. Ils ne se revoient que dans la dernière scène, lorsque le héros se meurt, et ce n'est que là que la vérité resurgit.

Pour résumer, dans la tragédie on mentionne clairement la rivalité entre Tancredi et Solamir pour la main d'Amenaïde (acte I), lorsqu'ils étaient tous à la cour byzantine, alors que dans le livret de Rossi il n'y a qu'une vague référence dans un récitatif de la confidente d'Amenaïde, qui est presque toujours coupé³⁰⁷ dans les

³⁰⁵ Compte tenu de l'amitié qui liait Rossini et Pavesi, il est fort probable que le compositeur ait eu connaissance du livret écrit pour lui par Romanelli qui, bien qu'en entretenant des rapports marginaux avec le texte de Rossi, lui aurait été utile pour connaître le sujet et avoir une première idée du thème de son opéra.

³⁰⁶ Sur les nombreux problèmes philologiques - non seulement concernant le finale, mais aussi la question de la symphonie initiale et les pages de remplacement - voir Philip Gossett, *Il finale tragico di Tancredi*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1977.

³⁰⁷ Une autre coupure à relever est l'air de Argirio « segnar invano io tento » (II, 2), un morceau où le personnage, devant signer la condamnation à mort de Amenaïde, montre son hésitation entre l'amour pour sa fille et les responsabilités face à sa patrie et à son peuple.

représentations et dans les éditions du XX^e siècle : « Il core del più innocente amore/ entro Bisanzio per Tancredi accesa / a lui giurò sua fè ! » («À Byzance, le cœur enflammé / de l'amour le plus tendre pour Tancredi, / elle lui jura sa fidélité », I, 4) ; en outre Argirio décrit Solamir comme « Quel moro audace che di non chiesta pace in pegno un giorno tua destra domandò » (« Ce Maure audacieux qui comme gage d'une paix non demandée un jour demanda ta main », I, 7), cependant aucun passage du livret suggère que Solamir et Aménaïde se soient rencontrés.

Certains critiques considèrent que le rapport que *Tancredi* entretient avec la tragédie française classique et avec le cadre historico-culturel dans lequel elle s'insère est très étroit : ils estiment que Rossini est rempli d'admiration pour les valeurs de la révolution française - qui lui ont été transmises par son père, emprisonné pour son républicanisme³⁰⁸ – et que, avec cet opéra, il exprime timidement des idéaux patriotiques. Damien Colas, par exemple, affirme que « Tancredi n'est autre qu'un soldat de Bonaparte, symbole de gloire, d'aventure, de justice et de liberté, transposé dans la Sicile du XI^e siècle »³⁰⁹. Il est vrai que les premiers mots du protagoniste sont « oh ! Patria » (« Ô, patrie ! ») simples mais suffisants à réveiller l'ardeur dans le cœur d'un peuple qui, dans le sillage napoléonien, retrouvait le sens patriotique, mais il semble un peu risqué d'affirmer que ce dernier soit l'objectif du compositeur ; on pourrait plutôt affirmer, de façon plus prudente mais aussi plausible, que le jeune Rossini ait laissé transparaître son enthousiasme pour la cause, sans pourtant prendre de positions nettes.

³⁰⁸ L'ardente veine jacobine du père du compositeur, Giuseppe Rossini, s'est manifestée avec enthousiasme lors de l'entrée des Français en Pesaro, en février 1797, et s'est perpétuée lors de la restauration de l'État pontifical, provoquant son arrestation au début de septembre 1799. La police l'a arrêté à la sortie de l'Opéra de Bologne, où il a joué la trompette et cor de chasse. Au bout de dix jours passés à la prison de Bologne, il est transféré à la Rocca Costanza de Pesaro, à quelques pas de chez lui, où il reste emprisonné jusqu'à la bataille de Marengo, en juin 1800.

³⁰⁹ D. COLAS, *Rossini: l'opéra de lumière, op.cit.*, p. 32.

De fait, le *Tancredi* de Rossini et Rossi se rapproche moins de l'esprit de Voltaire que de celui du poème épique du Tasse, *La Jérusalem délivrée* (1580), qui est sa source primaire. Cela se justifierait par la célèbre phrase, trop souvent attribuée à tort à Stendhal, qui en réalité ne fait que citer Gherardi, auquel il a entendu dire :

Ce qui me frappe dans la musique de *Tancredi* c'est la jeunesse. [...] Tout est simple et pur, il n'y a point de luxe ; c'est le génie dans toute sa naïveté, et, si l'on me permet cette expression, c'est le génie vierge encore. [...] En un mot, j'aime *Tancredi* comme j'aime le Rinaldo du Tasse, parce qu'il offre la manière de sentir d'un grand homme dans sa candeur virginale³¹⁰.

L'auteur de *Le Rouge et le Noir* partage entièrement cette opinion et ajoute qu'à l'époque de composition de cet opéra, Rossini était trop jeune pour être pleinement romantique. Il n'est pas le seul à soutenir que le charme de cet opéra repose essentiellement sur la fraîcheur de l'inspiration, sur l'économie des moyens et sur des mélodies simples qui se retiennent facilement.

Malgré ces quelques éléments préromantiques, en effet, *Tancredi* présente surtout des *topoi* de l'*opera seria* néo-classique comme le chevalier inconnu qui combat à la fois pour la femme qu'il aime et pour sa patrie, et le conflit entre un père et sa fille à cause de l'amour de la jeune fille qui irait à l'encontre des intérêts de l'état. Ces thèmes permettent d'inscrire pleinement *Tancredi* dans les opéras 'baroques', selon la définition donnée par Christophe Deshoulières³¹¹. De fait la source littéraire de ce drame en musique puise pleinement dans la tradition chevaleresque et s'inspire du personnage de Tancrede de Hauteville³¹², héros de la première croisade, que le Tasse dépeint comme le modèle du chevalier héroïque et le protagoniste de l'amour chevaleresque et tragique avec la princesse guerrière Clorinde ; on peut retrouver ses

³¹⁰ STENDHAL, *Vie de Rossini, op.cit.*, p. 99-100.

³¹¹ *Ivi*, introduction p. 37.

³¹² Tancrede de Hauteville (vers 1070/1072-1112) est un chevalier normand qui a participé à la première croisade avant de devenir Prince de Galilée et régent de la principauté d'Antioche. Sa biographie a été écrite en latin par Raoul de Caen, *Gesta Tancredi in expeditione hierosolymitana*. Cf. Raoul DE CAEN et Rudulfus CADOMENSIS (dir.), *Gesta Tancredi in expeditione hierosolymitana*, éd. Recueils des historiens des croisades, Historiens occidentaux, v. III, p. 603-716.

mêmes caractéristiques en Ariodante, protagoniste du chant V du *Roland furieux* de l'Arioste, publié en 1516.

Cette double filiation littéraire offre de nombreuses suggestions pour l'interprétation *registica* de l'œuvre. Si le metteur en scène la prend en compte, plusieurs possibilités de cadres historiques s'offrent à lui : il pourrait choisir de situer l'action pendant le moyen âge, selon les indications du livret ; pendant la renaissance, en suivant l'esprit du personnage qui se rapproche des héros épiques ; entre la période baroque et le classicisme, en s'inspirant de la période de composition de l'opéra ; ou d'actualiser le récit pour le rapprocher du public d'aujourd'hui.

Ce qui peut aussi changer sensiblement est l'angle de lecture de l'œuvre : *Tancredi* pourrait, par exemple, être représenté en mettant en valeur le drame politique et affectif du chevalier ou comme une histoire d'amour qui résiste à tout obstacle ou encore en mettant en premier plan le dilemme éthique qui oppose les raisons du cœur aux raisons d'état.

Trois versions pour deux finales

La mise en scène de *Tancredi* entraîne aussi un problème philologique car il n'existe pas qu'une partition autographe mais trois, de fait Rossini l'a remodelée plusieurs fois en composant trois versions³¹³, deux avec un finale heureux et une avec un finale tragique.

La première représentation de l'opéra a eu lieu le 6 février 1813 au Théâtre La Fenice de Venise ; l'œuvre connaît un succès triomphal, grâce aussi à la célèbre

³¹³ Quand Rossini dirigeait les reprises de ses œuvres théâtrales, il composait souvent de la musique supplémentaire pour les représentations. Ces changements dépendaient de plusieurs facteurs: certains étaient sur mesure pour de nouveaux chanteurs, d'autres morceaux remplaçaient ceux qui, dans la première version, avaient été composés par d'autres compositeurs, d'autres finalement remplaçaient les morceaux que Rossini estimait comme peu intéressants. Cette habitude était fréquente auprès des compositeurs de l'époque.

cavatine « Di tanti palpiti, di tante pene » (« De tant d'émotions, de tant de chagrins »)³¹⁴, et fait le tour d'Europe en quelques années, interprétée par les chanteuses les plus adulées de l'époque comme Giuditta Pasta, Maria Malibran et Rosmunda Pisaroni.

En choisissant ce texte en accord avec la direction du Théâtre de la Fenice, Rossini se fixait une double et difficile tâche : renforcer le prestige du théâtre dans lequel il travaillait pour la première fois, mais aussi son propre prestige en gommant l'échec du *Signor Bruschino*, représenté à peine dix jours auparavant. L'auteur commence à travailler à *Tancredi* dans ses moments libres, mais en même temps en accordant une attention sans précédent à la partition, qu'il écrit entièrement, sans confier aucun morceau à d'autres compositeurs, auxquels il a eu recours autrefois. L'opéra prévoit un finale heureux, comme il était de coutume pour les *opere serie* de l'époque : Tancredi rentre victorieux de la bataille contre Solamir, qui le rassure de l'innocence de la jeune-fille, et Argirio bénit son amour pour Amenaïde.

Le 21 mars 1813, le compositeur reprend son travail pour le Teatro Comunale de Ferrare. À cette occasion, il produit un nouveau finale, composé par Luigi Lechi³¹⁵, plus réaliste et plus proche du finale tragique de Voltaire³¹⁶ : Tancredi a battu Solamir,

³¹⁴ Stendhal raconte une anecdote devenue célèbre : Adelaïde Malanotte, qui interprétait le rôle de Tancredi, aurait refusé l'air d'entrée que Rossini avait créé pour elle ; contrarié, le compositeur serait entré dans une auberge de Venise, aurait commandé un *risotto* et, en attendant que le plat soit servi, aurait composé la cavatine « Di tanti palpiti, di tante pene », que pour cette raison est surnommée l'« aria dei risi ». En réalité l'air que la Malanotte a refusé est justement « Di tanti palpiti » qui est remplacé par « Dolci d'amor parole ». Un examen minutieux du manuscrit autographe révèle en effet que la première cavatine a été écrite sur le même papier que les autres numéros de l'opéra, tandis que « Dolci d'amor parole » est noté sur une variété de papier différente et apparaît donc comme un ajout postérieur au manuscrit. La chanteuse, qui ne pouvait pas se douter que la cavatine d'origine allait devenir si célèbre, a vraisemblablement chanté tantôt l'un tantôt l'autre air pendant la saison vénitienne, jusqu'à ce que rapidement la popularité de « Di tanti palpiti » efface l'autre cavatine de l'opéra. Cf. Stendhal, *Vie de Rossini, op.cit.*, p.89-90.

³¹⁵ Luigi Lechi (1786 – 1867), écrivain et patricien libéral, appartient à une des plus nobles familles de Brescia. Il fait partie d'un groupe de poètes regroupés autour d'Ugo Foscolo, par l'intermédiaire duquel il rencontre Adelaïde Malanotte, qui devient sa femme. L'autographe du finale vénitien, que l'on croyait perdu, a été retrouvé en 1974 dans les archives de la famille Lechi, qui l'ont mis à la disposition de la Fondation Rossini.

³¹⁶ Un seul livret de *Tancredi*, précédent à celui de Rossi et Lechi, garde le finale tragique, celui du comte Alessandro Pepoli, un tragédien extravagant publiant et représentant lui-même ses textes.

mais il a été grièvement blessé et se meurt dans les bras d'Amenaïde. Il est fort probable que l'idée de changer le finale soit à attribuer à Luigi Lechi lui-même, qui aurait convaincu Rossini de revenir à une conclusion plus cohérente avec la version originale, où Tancredi reste dans le doute jusqu'au moment où, sur le point de mourir, Argire lui dévoile la vérité. Aménaïde s'évanouit sur son corps inanimé après avoir invectivé contre son père et ses concitoyens. Cependant, le public de Ferrare accueillit avec réserve ce finale contraire aux traditions de l'époque³¹⁷ et sembla ne pas accepter que le héros meure peu après avoir retrouvé sa bien-aimée.

Rossini apporte aussi d'autres modifications, qui ne portent pas atteinte à l'unité du travail et ne modifient pas l'évolution dramatique ; la plupart consistent en la simple substitution d'airs : dans le premier acte le duo d'Amenaïde et Tancredi (« L'aura che intorno spira » (« L'air que tu dégages ») est éliminé et à sa place est inséré celui qui, à l'origine était placé au second acte, « Lasciami, non t'ascolto » (« Lâche-moi, je ne t'écoute pas ! ») ; au second acte Rossini élimine le récitatif et l'air d'Argirio et remplace l'ancienne cavatine d'Amenaïde avec une nouvelle, « Ah, se morir degg'io » (« Ah, si je dois mourir ») ; le chœur final n'est pas chanté par les Sarrasins mais par les Syracusains, mais la musique ne change pas ; du point de vue dramaturgique il est important de souligner la coupure de la confrontation entre les deux amants, où Tancredi est sur le point de croire à Aménaïde avant de retomber dans le doute.

Le 13 décembre de la même année, l'opéra est présenté à Milan, au Teatro Re, dans une troisième version, où Rossini réintroduit la fin heureuse, en obtenant un succès extraordinaire. Cette composition combine des éléments des deux versions précédentes choisis par l'éditeur Giovanni Ricordi, à l'époque souffleur et copiste pour les théâtres milanais et qui, en choisissant la partition à imprimer, a préféré celle sur laquelle il avait travaillé. Néanmoins il se peut que cette partition comprît déjà les morceaux considérés comme les meilleurs par Rossini lui-même.

³¹⁷ Les conclusions tragiques étaient rares mais pas inconnues, comme celle de *Gli Orazi e I Curiazi* de Domenico Cimarosa (1797) et *Medea in Corinto* (1813) de Simone Mayr.

Cette troisième version de l'opéra entraîne le remplacement de l'air « Torni alfin ridente e bella » (« Qu'elle redevienne enfin joyeuse et belle », II, 15) avec un air pour ténor « Torni d'amor la face » (« Que revienne le flambeau d'amour »). D'autres changements interviennent dans les airs d'Argiro, probablement en raison de la présence d'un nouveau chanteur qui a joué ce rôle : l'air « pensa che sei mia figlia » (« pense que tu es ma fille », I, 7) cède la place à « Se ostinata ancor non credi » (« si, obstinée, tu ne crois toujours pas ») ; l'air « Ah! Segnar invano io tento » (« Ah, je tente en vain de signer », II, 2) est remplacé par « Al campo mi chiama » (« je suis appelé à la bataille »). Il n'est pas certain que ces pièces puissent être considérées comme authentiques, mais elles sont considérées importantes parce qu'elles sont entrées pleinement dans l'histoire de l'opéra. D'autres changements concernent les duos d'Amenaïde et Tancredi, qui sont repris à leur place originale, et la grande scène de Tancredi³¹⁸.

La principale nouveauté consiste, cependant, en l'attribution du rôle de Roggiero, ami de Tancredi, à un contre-ténor plutôt qu'à un mezzo-soprano ou un contralto en travesti. On ignore si ce choix est dû à la volonté de créer un équilibre entre les voix (trois masculines et trois féminines) ou à des exigences pratiques, mais ce qu'il est important de souligner est qu'il s'agit d'une nouveauté pour Rossini : le compositeur a souvent écrit des rôles de guerrier ou d'amoureux pour des chanteuses en travesti³¹⁹ et non pas pour des ténors ou des *evirati cantori*, pour lesquels (en l'espèce Giovan Battista Velluti) il n'a composé que la cantate *Il vero Omaggio* et l'opéra *Aureliano in Palmira*³²⁰. Le choix d'attribuer le rôle à un contre-ténor, bien

³¹⁸ Cf. Eduardo RESCIGNO, *Dizionario Rossiniano*, Milano, BUR, 2002. Voix « Tancredi », p. 567.

³¹⁹ Le rôle de Tancredi a été conçu pour Adelaïde Malanotte Montresor, celui de Malcolm (*La donna del lago*) pour Rosmunda Pisaroni et celui d'Arsace / Ninia (*Semiramide*) pour Rosa Mariani.

³²⁰ Il faut aussi démentir la rumeur selon laquelle Rossini aurait été forcé d'écrire pour les voix des femmes en travesti à la suite de la décision de Napoléon de fermer les conservatoires où l'on formait les castrats. Outre le fait que les conservatoires italiens ont continué à former des *virtuosi* à l'époque napoléonienne, il ne faut pas négliger que bien avant l'arrivée des Français - dont le théâtre musical remplaçait les castrats par des hautes-contre - les compositeurs avaient déjà eu recours à des contraltos en travesti, non seulement dans les cas d'urgence, mais aussi délibérément en cherchant les vocalités les mieux adaptées à leur musique. Les premiers rôles d'*opera seria* étaient tenus par des castrats plutôt au XVIII^e siècle et à l'époque où Rossini compose, leur gloire avait déjà commencé à décliner.

qu'il ne soit respecté que dans quelques rares versions, pourrait être considéré plus vraisemblable et donc plus efficace du point de vue dramaturgique par le public actuel, tout en gardant une vision poétique du drame en musique, dont le but était l'enchantement de la vocalité³²¹.

Le choix du finale constitue une question essentielle, du point de vue musical comme du point de vue de la mise en scène. Si le finale heureux d'un drame tragique était la solution préférée par le public de l'époque de composition et il était plus proche de l'esprit joyeux du jeune Rossini, la question se pose de savoir si, dans un drame en musique de genre sérieux, un finale heureux comporte une chute du ton dramatique ou s'il constitue tout de même une solution dramaturgiquement efficace, car l'événement conclusif heureux suit des événements de signe contraire.

D'après Carl Dahlhaus³²² les perplexités romantiques concernant le *lieto fine* sont la conséquence d'un préjugé qui surévaluait la section conclusive du drame par rapport aux autres parties de l'opéra. En réalité, la composante tragique d'un drame ne relève pas – dans les intentions du dramaturge et dans les attentes du public de l'époque – que du chapitre conclusif de l'opéra, mais de l'œuvre dans son intégralité et ne dépend donc pas des caractéristiques du dénouement.

Le répertoire de Rossini révèle une prédilection pour le finale heureux et, selon Daniela Tortora³²³, il ne faut pas lire une sorte d'anticipation du goût romantique dans les cas où il a choisi un finale tragique, car cette solution a souvent représenté une source d'inquiétude pour le compositeur, qui ne l'a adoptée que quand les circonstances le lui ont imposé et qui l'a écrit sans lui donner trop d'emphase, en le représentant par la cessation du chant et la raréfaction du tissu musical par le vide. En outre, dans les opéras rossiniens, le finale heureux suit toujours une situation de péril,

³²¹ La question, pour le moment, ne s'est posée que pour des rôles secondaires, étant considéré, dans le cas des protagonistes, un choix non philologique.

³²² Cf. Carl DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Turin, EDT 2005.

³²³ D. TORTORA, *Drammaturgia ...*, *op.cit.*, p 212.

d'épouvante ou d'incertitude, en respectant ainsi l'effet de surprise qui renverse une situation dangereuse pour recomposer l'ordre et satisfaire la communauté.

Pourtant, la fin tragique se rapproche davantage de la source de Voltaire et semble plus cohérente du point de vue dramaturgique en répondant mieux aux canons et aux goûts du public moderne. À l'époque de Rossini les temps n'étaient pas encore mûrs pour apprécier un tel aboutissement de l'action et de telles innovations du point de vue musical, car *Tancredi* ne se termine pas avec l'habituel *concertato* mais avec un récitatif accompagné, en créant un moment de pathos intense, loin de toute solution conformiste et triomphaliste. Il est intéressant de remarquer que le musicologue Philip Gossett, spécialiste de Rossini et auteur de l'édition critique de ce drame en musique, s'est demandé :

Quel aurait été le développement de Rossini si le public de Ferrare avait estimé que cette veine musicale était faite pour lui et s'il avait dédié son énorme talent à la création de scènes dramatiques-musicales dépendantes comme cette-ci de la vérité dramatique³²⁴.

Le texte auquel les productions actuelles font généralement référence est celui de la version milanaise, cependant, dans les derniers temps, le finale tragique s'est imposé au lieu de la conclusion heureuse, aussi bien sur scène que dans les enregistrements audio.

***Tancredi* à l'affiche**

Malgré le succès de ses débuts – l'opéra a été représenté plus que deux cents fois dans le seul Théâtre des Italiens de Paris – et les importants signaux de nouveauté au niveau musical, *Tancredi* n'a pas été pleinement compris ni au moment de sa composition, ni par la suite au XX^e siècle, en disparaissant presque complètement de la

³²⁴ Philip GOSSETT, *Il finale tragico di Rossini, op.cit.*, 1977, p.146: [quale sarebbe stato lo sviluppo di Rossini se il pubblico ferrarese avesse trovato questa vena musicale congeniale ed avesse dedicato il suo enorme talento alla creazione di scene drammatico-musicali dipendenti quanto questa dalla verità drammatica].

scène pendant environ un siècle. La cause est à rechercher sans doute dans l'impossibilité de classer cet opéra comme une œuvre classicisante ou romantique, ce qui a empêché de bien comprendre son esprit ; en outre, les réminiscences des structures du XVIII^e siècle ont fait que cet opéra a été accusé de manquer de « spectaculaire », de pathos dramatique et de rendre le jeu scénique peu vraisemblable.

L'opéra ne revient sur scène qu'après la découverte de la partition de Ferrare et l'édition critique dirigée par Philip Gossett³²⁵ qui a suivi, laquelle redonne au *Tancredi* rossinien de la crédibilité et de la valeur, entraînant aussi une présence assez constante sur les scènes italiennes et étrangères.

La première mise en scène fondée sur l'édition critique de Gossett³²⁶ a été réalisée par Jean-Claude Auvary, sous la direction musicale de Ralf Weikert, a débuté à Hudson en 1977, et a été reprise à la Fenice de Venise en 1981. À partir de ce moment-là, *Tancredi* a retrouvé sa place sur scène et s'est fait connaître en particulier grâce aux productions de Pier Luigi Pizzi, sans doute le metteur en scène qui a travaillé davantage sur cet opéra, en produisant quatre spectacles différents entre 1982 et 1999, dont trois au Rossini Opera Festival. C'est l'artiste lui-même qui confirme son rapport étroit avec ce drame en musique lors d'une interview réalisée pour le trentième anniversaire de la manifestation de Pesaro :

J'ai beaucoup fréquenté Rossini³²⁷, comme tout le monde sait, même avant de venir ici < à Pesaro > mais je dois avouer que les expériences que j'ai faites ici sont parmi celles que je préfère, je pense à *Tancredi* qui en fin de comptes reste l'opéra auquel je suis le plus attaché, peut être parce que je l'ai fait trois fois ici et quelques fois ailleurs³²⁸.

³²⁵ Philip GOSSETT, *Tancredi, commento critico*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1977.

³²⁶ Cette production est précédée par un spectacle réalisé en 1952 lors du Maggio Fiorentino, sous la direction de Tullio Serafin, reprise en 1968 à Pesaro pour le centenaire de la mort de Rossini, en 1976 à Martina Franca (Pouilles) et à Londres.

³²⁷ Avant d'aborder *Tancredi*, Pizzi avait déjà travaillé sur la production sérieuse de Rossini: il avait créé les scénographies pour *Mosè* (1968) et *Armida* (1970) et avait mis en scène *Semiramide* (1980).

³²⁸ Intervention de Pier Luigi Pizzi dans la vidéo *30 anni di storia del Rossini opera festival*, consultable à l'url suivant : <http://www.youtube.com/watch?v=uOQw8nQq6DY>. [Ho molto frequentato Rossini, come tutti sanno, anche prima di venire qui, però devo dire che le esperienze che ho fatto qui sono tra le mie più care, penso a *Tancredi* che in fin dei conti resta l'opera a cui io resto più attaccato nel tempo forse perché l'ho fatta tre volte qui e qualche altra volta altrove].

Toujours lors de cette interview, Pizzi parle de son rapport avec les opéras de Rossini et des conditions de création des spectacles lors du festival de Pesaro, en expliquant qu'il s'agit d'un contexte créatif où son idée du spectacle s'enrichit sur le champ par les échanges avec le chef d'orchestre et les chanteurs :

Ces années ont été très heureuses pour moi, je les ai vécues très intensément, en plus Rossini est un auteur que j'ai toujours aimé et que j'ai privilégié dans mes choix. Quand je suis arrivé ici j'avais déjà un long bagage de spectacles rossiniens, je pense par exemple à *Semiramide* d'Aix en Provence, qui a été l'une de mes premières mises en scène, ou mieux, certainement ma première mise en scène rossinienne. Mais quand je suis arrivé ici, j'ai trouvé un autre climat et une façon de faire du théâtre que j'aime bien, sous le signe de la jeunesse, de la fraîcheur ; j'aime aussi le fait de faire naître les spectacles tous ensemble, en évaluant au fur et à mesure ce que nous étions en train de faire, en nous échangeant des opinions, parfois même durement ou sévèrement...mais tout cela a certainement porté à des résultats, je crois³²⁹.

Le premier *Tancredi* de Pizzi, Pesaro, 1982

En 1982, c'est à lui, consacré par le succès de la *Semiramide* à Aix-en-Provence, que le directeur du Rossini Opera Festival demande de mettre en scène le *Tancredi*, dont l'édition critique venait d'être publiée. Le metteur en scène rappelle ce moment avec tendresse :

La première fois ici, dans ce magique 1982 je ne l'oublierai jamais, même avec Lucia <Valentini Terrani> et Katia <Ricciarelli> et avec Gianluigi <Gelmetti>, c'était pour moi un moment particulier, d'ailleurs, le spectacle a aussitôt reçu le prix Abbiati³³⁰.

³²⁹ Intervention de Pier Luigi Pizzi, *idem* : [Sono stati anni felici per me, devo dire, vissuti molto intensamente e poi Rossini per me è stato un autore che ho amato sempre e che ho privilegiato nelle mie scelte e quando sono arrivato qui avevo già un lungo bagaglio di esperienze rossiniane penso a *Semiramide* per esempio a Aix en Provence, che è stata una delle mie prime regie, anzi sicuramente la prima regia rossiniana, però qui sono arrivato e ho trovato un altro clima e un modo di far teatro che a me piaceva molto, c'era il segno di una freschezza, di una giovinezza e poi il fatto di far nascere questi spettacoli insieme, valutando momento dopo momento quello che stavamo facendo, scambiandoci opinioni, a volte anche in modo duro, severo, però tutto questo ha dato certamente di risultati, io credo].

³³⁰ Intervention de Pier Luigi Pizzi, *idem* : [La prima volta qui, in quel magico 1982 non la dimenticherò mai, anche con Lucia < Valentini Terrani> e Katia <Ricciarelli> e con Gianluigi <Gelmetti>, è stato un momento particolare, del resto è stato veramente un anno speciale, non per niente è stato subito premio Abbiati].

Pour cette première version, Pizzi choisit une ambiance médiévale pour laquelle on pourrait parler d'un style néo-gothique très chargé : le décor à base fixe se compose d'une grande baie vitrée bleue devant laquelle glissent des éléments mouvants comme des nuages, le bateau de Tancredi ou le cheval d'Orbazzano. Ce dernier élément, un cheval en bois qui semble sorti d'un carrousel (ill. n°51), sera une constante de Pizzi, une sorte d'« auto-emprunt » qu'on peut aussi observer dans la version de 1999 et surtout dans *Rinaldo* de Händel³³¹. Huit coulisses, indiquées par les huit colonnes en gris et or, créent la sensation d'un espace à la fois ouvert et fermé, exprimant scéniquement l'opposition entre la dimension privée et la dimension publique du drame des protagonistes (ill. n°52). Des larges marches forment quatre niveaux verticaux qui servent à donner la sensation de profondeur mais aussi à créer quatre endroits différents et à mettre ainsi au deuxième plan les personnages secondaires et le chœur. Cela signifie que Pizzi interprète cet opéra comme le drame intime des protagonistes, dont la douleur et le tourment trouvent aussi une correspondance dans un éclairage très sombre.

Pour les costumes, Pizzi choisit des tissus luisants et des perruques en or laqué (ill. n°53), qui évoquent des statues vivantes et qui rappellent, dans les formes, la sculpture pour le monument funéraire de Julien de Médicis réalisée par Michel-Ange, appartenant aux tombeaux qui se trouvent à Florence dans les Chapelles médicéennes (ill. n°54). Pizzi ne cherche pas un effet de vraisemblance mais à pousser au maximum l'effet de fiction grâce à un jeu scénique assez statique et à des passerelles, qui surmontent l'orchestre en permettant aux protagonistes d'aller vers le public et d'isoler les mélodies virtuoses de l'action scénique (ill. n°55).

³³¹ *Ivi* chapitre sur les metteurs en scène.



Ill. 51. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Tancredi*, ROF, 1982. Tancredi (Lucia Valentini – Terrani) et ses compagnons en costume luisants et perruques dorées et le cheval en bois qui rappelle ceux des carrousels. Photo Studio-Tre, Roberto Angelotti. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.



Ill. 52. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Tancredi*, ROF, 1982. Décor fixe qui montre plusieurs niveaux horizontaux : en avant-scène Amenaïde (Katia Ricciarelli) et Tancredi (Lucia Valentini – Terrani), au milieu Argirio (Dalmacio Gonzales) et en arrière-plan le chœur. Photo Studio-Tre, Roberto Angelotti. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.



53.



54.

Ill. 53. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Tancredi*, ROF, 1982. Premier duo d'amour entre Tancredi et Amenaïde ; le costume de Tancredi est inspiré du monument funéraire pour Julien de Médicis, réalisé par Michel-Ange. Photo Studio-Tre, Roberto Angelotti. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

Ill. 54. Michel-Ange, Monument funéraire pour Julien de Médicis, commandité en 1520 par le Pape Léon X et réalisé entre 1526 et 1534 dans la sacristie nouvelle de S. Lorenzo à Florence.



Ill. 55. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Tancredi*, ROF, 1982. L'illustration montre Amenaïde (Katia Ricciarelli) et Isaura (Bernadette Manca di Nissa) isolées à l'avant-scène et les costumes luisants des soldats d'Argirio. Photo Studio-Tre, Roberto Angelotti. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

Le deuxième *Tancredi* de Pizzi, Pesaro, 1991

Le metteur en scène retourne au Rossini Opera Festival en 1991, avec une nouvelle production de *Tancredi* se rapprochant, cette fois, d'un Moyen-âge tel que se le représentait l'imaginaire italien du XIX^e siècle.

Pizzi change de perspective et de salle en quittant le petit théâtre Rossini pour le grand Palafestival, ce qui offre de nouvelles possibilités scénographiques mais pose aussi de nouveaux défis au niveau du jeu scénique des chanteurs/acteurs ; Lucia Valentini Terrani, dans une interview diffusée lors d'un documentaire à sa mémoire, nous raconte ici les difficultés rencontrées en chantant sur une surface aussi vaste.

<Tancredi> est un personnage complexe mais superbe, parce qu'il est ambigu, parce qu'il espère, parce qu'il aime, parce qu'il est amoureux de l'amour...et moi aussi ! [...] Ce grand espace je l'ai trouvé difficile, c'est vrai, mais une fois qu'on trouve un sens pour le fait de se déplacer d'un côté à l'autre de la scène, on a l'impression que l'acoustique ne soit pas si mauvaise. Personnellement, cela m'a permis de me sentir encore plus libre, avec l'envie de respirer davantage. Parfois, dans de petits théâtres, on se sent un peu opprimé, certainement le son arrivera d'une façon différente et peut être qu'ici les silences manquent, car on est dans un endroit très grand et ils n'arrivent certainement pas, mais il y a des pour et contre. Mais moi j'ai beaucoup aimé, cela a été une expérience magnifique³³².

Du point de vue scénique, Pizzi exploite toutes les possibilités que ce grand espace lui offre, en recréant la cour d'un château (ill. n°56), délimitée par des remparts avec des pinacles, avec de la vraie pelouse traversée par un canal (ill. n°57). L'utilisation de palissades, de drapeaux et de vrais cheveux fait référence aux tournois et met en évidence l'opposition entre amour et patrie. Les personnages portent des

³³² Intervention de la chanteuse Lucia Valentini Terrani insérée dans la vidéo *Lucia Valentini Terrani, in memoriam*, consultable à l'url suivant : http://www.ganges.com/Lucia_Valentini_Terrani_in_memoriam_1_4_video_7250705/ .[<Tancredi > è un personaggio complesso ma stupendo, perché è ambiguo, perché è ansioso, perché spera, perché ama, perché è innamorato dell'amore, anch'io! [...] Il grande spazio io l'ho trovato sì difficile, però insomma, una volta trovato il senso, come si dice, questo spostarsi da un posto all'altro, poi mi pare che anche l'acustica non sia così male insomma. Dirò che personalmente io mi sono sentita anche più libera, con la voglia di respirare di più. Delle volte ci si sente un po' oppressi in teatrini piccoli insomma, certamente il suono arriverà in un altro modo e poi forse i silenzi qui mancano un po', siamo in un ambiente grandissimo, non arrivano, però c'è il pro e il contro. Però a me è molto piaciuto è un'esperienza stupenda].

costumes typiquement courtois, les femmes ayant aussi des coiffes « en pain de sucre » utilisés au XV^e siècle (ill. n°58).



Ill. 56. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Tancredi*, ROF, 1982. Vue globale de la scène. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.



57.



58.

Ill. 57. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Tancredi*, ROF, 1982. Cavatine de Tancredi (Lucia Valetini – Terrani). Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

Ill. 58. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Tancredi*, ROF, 1982. Amenaide (Mariella Devia) en costume médiéval avec coiffe « pain de sucre ». Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

Le troisième *Tancredi* de Pizzi, Schwetzingen, 1992

Tout change à peine une année plus tard, quand Pizzi présente *Tancredi* au Festival de Schwetzingen, en Allemagne, où, selon les directives de la manifestation³³³, il opte pour un décor baroque en cherchant à reconstruire le contexte de production. Ici le terme ‘baroque’ ne fait pas référence aux machineries et aux effets spéciaux, qui ne sont point présents dans ce spectacle, mais à l’iconographie (ill. n°59) : les costumes et des décors peints, rappellent, en effet, ceux que l’on utilisait au XVIII^e et au XIX^e siècles ; Amenaïde (ill. n°60), en particulier, semble s’inspirer de la Santa Maria Maddalena du Domenichino (1617) (ill. n°61).

Pizzi choisit un effet de théâtre dans le théâtre avec deux ouvertures de scène enchâssées l’une dans l’autre : le cadre extérieur se compose de deux grandes colonnes en marbre bleu ciel, tandis que l’ouverture de scène intérieure représente des portails rougeâtres en rappelant la couleur dominante utilisée aussi pour les costumes du chœur et du protagoniste.

Tous les éléments rappellent le caractère fictif de l’opéra : une toile de fond peinte qui représente, selon les scènes, soit la mer soit des nuages ; des éléments mobiles très légers, qui transforment le palais en une grande place et ensuite en une grotte ; des passerelles pour isoler les chanteurs, dont il s’était servi dans la version de *Tancredi* de 1982 et de *Semiramide* de 1980. Dans cette version on retrouve aussi le cheval de carrousel très cher au metteur en scène, qui prouve que l’autocitation est l’un des éléments caractéristiques de l’esthétique de Pizzi.

³³³ Le *Schwetzingen Festspiele* est un festival allemand d’opéra et de musique classique, créé en 1952 par la *Süddeutscher Rundfunks*, Radio d’Allemagne du sud. Il se déroule chaque année de mai à début juin dans un château du XIX^e siècle. L’une des caractéristiques de ce festival est la redécouverte d’opéras des siècles passés sur des instruments d’époque.



Ill. 59. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Tancredi*, Festival de Schwetzingen, 1992. A partir de gauche : Roggiero (Maria Pia Piscitelli), Tancredi (Bernadette Manca di Nissa), Amenaide (Maria Bayo), Argirio (Raul Gimenez), Orbazzano (Ildebrando d'Arcangelo), Isaura (Katarzyna Bak). Photo tirée du dvd EuroArts et Arthaus Musik, 2001.



60.



61.

Ill. 60. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Tancredi*, Festival de Schwetzingen, 1992. Amenaide (Maria Bayo) dans l'image de couverture du dvd EuroArts et Arthaus Musik, 2001. L'iconographie du personnage d'Amenaide rappelle *Santa Maria Maddalena* du Domenichino.

Ill. 61. Zampieri Domenico dit Domenichino, *Santa Maria Maddalena*, 1617. Florence, Palazzo Pitti.

Le quatrième *Tancredi* de Pizzi, Pesaro, 1999

En 1999, le metteur en scène revient au Rossini Opera festival, mais tout change encore une fois. Pizzi lui-même a parlé en plusieurs occasions de « version métaphysique », visant à capturer la vérité de l'œuvre ; il s'agirait donc, d'après lui, du spectacle qui s'approche le plus d'une lecture critique du *Tancredi*.

Les scènes richement décorés des autres productions, cèdent la place à une structure architecturale monumentale, à une scène dépouillée, à des espaces et des costumes stylisés (ill. n° 62 et 63). Cette simplification des aspects visuels vise à mettre en valeur le jeu des chanteurs/acteurs, qui est très expressif, malgré le manque de véritable caractérisation des personnages rossiniens.

La scénographie est austère, ce qui confère un ton plus sérieux au drame des protagonistes, et dans son ensemble, tout comme les costumes féminins, rappelle la Grèce ancienne et la domination byzantine de Syracuse (ill. n°64); les costumes des hommes et des éléments comme les camails (visiblement en étoffe et pas en métal) rappellent, en revanche, le Moyen-âge.

Pizzi joue beaucoup sur les couleurs : le noir et le blanc caractérisent les décors et les costumes ; ils indiquent les factions de Syracuse, mais sans vraiment les opposer, car Argirio et Amenaide eux-mêmes, lors de leurs changements de costumes, utilisent l'une et l'autre couleur. Ces dominantes chromatiques permettent de faire ressortir les protagonistes et leur isolement par rapport aux autres personnages, dans des moments précis du récit : lorsque le héros et ses compagnons arrivent à Syracuse en incognito, ils sont habillés en rouge – ce qui symbolise leurs passions, i « tanti palpiti » (les « tant d'émois ») - et au début de l'acte II, Amenaide, sa confiante et les compagnons de Tancredi sont habillés en vert, symbole de l'espoir.



III. 62. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Tancredi*, ROF, 1999. Vue du décor en position verticale. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.



III. 63. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Tancredi*, ROF, 1999. Vue du décor en position horizontale. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.



III. 64. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Tancredi*, ROF, 1999. Tancredi (Daniela Barcellona) mourant transporté par ses compagnons. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

Si l'on prend en considération la direction scénique des chanteurs/acteurs dans les quatre versions - en sachant que souvent le même chanteur a participé à différentes productions de Pizzi - on peut remarquer que plus la scénographie est temporellement connotée, moins le jeu des chanteurs est expressif, les décors et les costumes étant presque suffisants à eux-mêmes. Nous pensons pouvoir interpréter dans cette direction une volonté du metteur en scène lui-même, qui, lors d'une interview effectué par Lorenzo Arruga, explique sa façon d'interroger Rossini. Elle consiste à :

trouver des images et des comportements pour libérer la dramaturgie musicale, non pas pour l'adopter passivement, et pour faire dériver les structures de la mise en scène et de la scénographie directement des structures musicales, avec leur force dramatique fondée sur la construction en blocs plutôt que sur la réponse équilibré aux sollicitations du livret.³³⁴

Pizzi attient aussi le résultat que Gerardo Guccini souhaite pour la *regia critica* de l'opéra, celui de mettre en valeur la musique à travers une mise en scène respectueuse du texte.³³⁵

Même en ce qui concerne le finale, Pizzi opte pour des options différentes. Dans les versions de 1982 et de 1992, il fait un choix philologique qui permet la coexistence des deux finales, en obtenant surprise et enthousiasme auprès du public (ill.n°65). Il décide en revanche d'adopter le seul *lieto fine* dans la version de 1991 et le seul finale tragique dans la version de 1999, dans la première représentation ainsi qu'à toutes les reprises (ill.n°66). Dans un documentaire à la mémoire de Lucia Valentini Terrani, Gianfranco Mariotti parle de l'effet sur le public du double finale de l'édition du 1982 :

Lucia mourait sur scène dans le finale tragique, elle mourait ici et elle disait que la plus grande aspiration pour une chanteuse était de mourir sur scène et ensuite, à la fin de ce morceau magnifique jamais exécuté auparavant, il y avait la surprise du finale heureux : les lumières de toute la salle s'allumaient, c'était une idée de Pizzi, et non seulement la scène était éclairée

³³⁴ L. ARRUGA, *Pier Luigi Pizzi...*, *op.cit.*, p. 225 : [trovare immagini e comportamenti per liberare la drammaturgia musicale, non per ospitarla, e far derivare le strutture registiche e scenografiche direttamente da quelle musicali, con la loro forza drammatica fondata sulla costruzione a blocchi piuttosto che sulla risposta equilibrata alle sollecitazioni del libretto].

³³⁵ *Ivi*, « Le théâtre de mise en scène », p. 72.

mais le public aussi, et les deux protagonistes s'avançaient sur l'avant-scène et chantaient le finale dans la jubilation générale. Ce spectacle eut 22 minutes d'applaudissements si on compte les rappels à la fin des airs et ceux à la fin des actes, il est devenu une légende, dans notre histoire comme dans la mémoire de ceux qui étaient présents³³⁶.



Ill. 65. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Tancredi*, Festival de Schwetzingen, 1992. Amenaide (Maria Bayo) et Tancredi (Bernadette Manca di Nissa) dans le finale tragique. Photo tirée du dvd EuroArts et Arthaus Musik, 2001.



Ill. 66. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Tancredi*, ROF, 1999, reprise ROF 2001, Amenaide (Patrizia Ciofi), Tancredi (Marianna Pizzolato), Argirio (Gregory Kunde), finale dramatique. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

³³⁶ Intervention de Guglielmo Mariotti insérée dans la vidéo *Lucia Valentini Terrani, in memoriam, op.cit.* : [Lucia moriva in scena nel finale tragico, moriva qua e lei stessa diceva che la massima aspirazione per un cantante è morire in scena e poi, alla fine di questo brano meraviglioso mai eseguito prima, c'era la sorpresa che scattava il finale lieto, si accendeva tutta la sala, era un'idea anche questa di Pizzi, e non solo si accendeva il palcoscenico, ma il pubblico si trovava in un'illuminazione a giorno e le due protagoniste venivano qui davanti e cantavano il finale lieto nel tripudio generale. Questo spettacolo ebbe 22 minuti di applausi cronometrati sommando le chiamate a scena aperta con quelle a fine d'atto ed è rimasto davvero una leggenda sia nella nostra storia e anche nella memoria di chi c'era].

En ce qui concerne les coupures habituelles, l'air d'Argirio « ah ! Segnar invano io tento » (« Ah ! Je tente en vain de signer ») n'est présent que dans les versions de 1982 et 1992. Quant aux choix des voix, le rôle de Roggiero est toujours interprété par une soprano en travesti, sauf dans la reprise de la version de 1999 pour le Maggio Fiorentino en 2004, où il est interprété par le contre-ténor Nicola Marchesini, qui nous explique que :

Maître Tangucci, alors directeur artistique du théâtre, proposa d'apporter quelques changements à la distribution originale de Pesaro, ainsi Pizzi opta pour moi pour donner une touche de véridicité au personnage de Roggiero, un travail salué par les professionnels et la critique avec enthousiasme. A l'époque, il ne fut pas facile pour moi d'accepter le contrat justement par peur des critiques des musicologues, mais ma vocalité s'y adaptait à la perfection, voilà pourquoi j'ai accepté avec bonheur³³⁷.



67.



68.

III. 67. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Tancredi*, ROF, 1999. *Tancredi* (Daniela Barcellona) et Condulmiero interprété par un soprano en travesti (Giuseppina Piunti). Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

III. 68. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Tancredi*, ROF, 1999, reprise Florence, 2005. *Tancredi* (Marianna Pizzolato) et Condulmiero interprété par un contre-ténor (Nicola Marchesini). New Press Photo.

³³⁷ Nicola Marchesini interviewé par Cristina BARBATO, *Intervista a Nicola Marchesini*, propos recueilli le 18/10/2011, *ivi*, pp. 591 -592 : [Il M^o Tangucci, allora direttore artistico del Teatro, propose di apportare qualche cambiamento nel cast originale di Pesaro e il M^o Pizzi optò per me per dare un tocco di veridicità al personaggio di Roggero, lavoro salutato dagli addetti ai lavori e dalla critica con tanto entusiasmo. All'epoca devo dire non mi fu tanto facile accettare il contratto proprio per la paura di critiche da parte di musicologi ma la mia vocalità ci stava a pennello ed ho accettato con felicità].

ARMIDA, ROSSINI MERVEILLEUX MALGRÉ LUI

En 1817, Rossini compose *Armida*, un opéra qui, comme *Tancredi*, puise dans la *Jérusalem délivrée* (*La Gerusalemme liberata*) du Tasse, sans passer cette fois-ci par le filtre de la tragédie classique française, mais par celui des opéras antérieurs.

Armida de la tragédie lyrique à l'opera seria

Publiée en 1581, ce fameux poème épique qui retrace le récit de la Première Croisade, en s'inscrivant largement dans un registre de fiction, a connu d'innombrables éditions et a suscité de très nombreux opéras dont la plupart sont centrés autour du couple de Rinaldo et d'Armida, le croisé italien et la reine de Damas, dotée de pouvoirs magiques. Si la présence de ce sujet est constante au long des siècles, c'est surtout pendant la deuxième moitié du siècle des Lumières, grâce à une réviviscence de l'intérêt pour les récits chevaleresques et médiévaux et en particulier du mythe de la croisade, que nombre de livrets sur ces deux personnages ont été mis en musique.

Il est utile de faire un rappel des principaux opéras qui traitent des personnages de Rinaldo et Armida pour examiner dans quelle mesure Rossini et son librettiste Schmidt suivent la tradition ou s'en détachent.

Le plus ancien est l'*Armide* sur livret de Philippe Quinault, qui a été mis en musique par Jean-Baptiste Lully en 1686, puis par Christoph Willibald Gluck en 1777. Dans ce livret, Armide, nièce d'Idroate, roi de Damas, a séduit tous les croisés mais elle est atteinte dans son orgueil car Renaud reste insensible à ses charmes. Le général d'Idroate conduit ses prisonniers croisés dans la ville musulmane. C'est alors que Renaud le tue et libère ses compagnons. Il raconte à l'un de ses amis qu'il est peu apprécié par Godefroy de Bouillon, chef de l'expédition Chrétienne en Terre Sainte - « Le fier Germand m'a contraint à punir / Sa téméraire audace : / D'une indigne prison

Godefroi me menace, / Et de son camp m'oblige à me bannir »³³⁸. À ce moment-là, il est enlevé par Armide et amené sur l'Île enchantée. Idroate arrive par magie à rendre Renaud amoureux de sa nièce, mais celle-ci est déchirée entre l'Amour et la Haine, car le chevalier chrétien est tombé amoureux d'elle grâce à la magie et non grâce à sa beauté. Enfin l'Amour l'emporte sur la Haine et Renaud reste sur l'île en oubliant ses devoirs de croisé. Deux amis du chevalier viennent alors le chercher et arrivent à faire comprendre à Renaud qu'il a été victime d'illusions. Honteux de sa faiblesse, il quitte l'île en laissant Armide seule. Elle le supplie en vain de rester, face à son refus elle invoque les dieux de l'enfer, leur ordonne de détruire son château et s'enfuit sur un char volant.

Antonio Vivaldi a composé *Armida al campo d'Egitto* en 1718 sur un livret de Giovanni Palazzi qui prend comme thème un épisode tiré du chant XVII de *la Jérusalem*, auquel Quinault et les librettistes suivants n'ont pas fait référence : on y retrouve Tancredi avec Erminia, alors qu'Armida offre sa main au prétendant qui saura la reconforter, car sa vanité et son cœur ont été blessés par l'abandon de Rinaldo ; le récit tourne autour de l'amour de plusieurs personnages tels qu'Adrasto, Tisaferno et Osmira.

Händel a écrit deux compositions sur les thèmes du poème du Tasse, la cantate *Armida abbandonata* (HWV 105) aussi connue comme *Dietro l'orme fugaci* (1707) et le célèbre *Rinaldo* (1711) sur livret de Gaetano Rossi. Ici le chevalier est amoureux d'Almirène, fille de Godefroy, et Armide use d'un sortilège pour se faire aimer par lui et pour retenir la jeune-fille prisonnière dans un jardin enchanté. Argante, roi païen et amant d'Armide, s'éprend d'Almirène, mais Renaud arrive à se libérer du sort et secourt sa bien-aimée. Armida et Argante sont fait prisonniers par les Chrétiens et se convertissent à leur religion.

En 1761, apparaît un autre opéra intitulé *Armide*, composé par Tommaso Traetta sur un livret de Giacomo Durazzo. Ce drame en musique reprend le livret de

³³⁸ Philippe QUINAULT, Norman BUFORD (dir.), *Armide*, dans *Livrets d'Opéras*, 2 vol., in Collection de rééditions de Textes du XVIIe siècle, Toulouse, Société de Littérature Classique, 1999. Renaud à Artémidore: II, 1.

Quinault pour Lully et Gluck, mais modifie le finale : Armide est engloutie dans la mer avec toute son île. Neuf ans plus tard, c'est au tour de Niccolò Jommelli, qui écrit l'opéra *Armida abbandonata* en 1770 sur un livret de Francesco Saverio De Rogatis. Ce drame en musique suit assez fidèlement la légende racontée par le Tasse mais le librettiste y ajoute le personnage d'Erminia, prisonnière dans le château d'Armida, et de Tancredi, qui l'a suivie en tentant de la libérer ; il imagine aussi que Rinaldo coupe tous les arbres de l'île enchantée avant de s'enfuir. L'*Armida* de Franz Joseph Haydn, composé en 1784 sur un livret de Nunziato Porta, se réfère aussi à l'adaptation de Quinault, mais change le finale : le drame culmine dans la confrontation entre Rinaldo, décidé à repartir à la conquête du Saint Sepulcre, et Armida accablée qui, par amour pour lui, a renoncé à ses pouvoirs magiques³³⁹.

C'est dans cette longue tradition que s'insère l'*Armida* de Rossini, fondé sur un livret de Giovanni Schmidt. Le récit est assez fidèle au poème du Tasse mais reprend de près le livret de Quinault, que les deux artistes connaissaient sûrement dans la version en musique de Lully, mais peut-être pas dans celle de Gluck. À ce propos Luigi Rognoni a écrit que « peut-être <Rossini> ne connaissait même pas la réforme du chevalier Gluck, ni certainement qu'il avait composé, en 1777, un *Armida* en cinq actes »³⁴⁰, cette affirmation, à interpréter prudemment, nous confirme néanmoins la rare circulation des œuvres de Gluck en Italie à l'époque de Rossini.

Dans le livret de Schmidt, Armida s'introduit dans le champ de bataille chrétien, près de Jérusalem, pour détromper les chrétiens et les affaiblir. Elle dit avoir été détrônée par son oncle Idroate et demande à Goffredo (Godefroy de Bouillon) dix de ses guerriers pour reconquérir son trône. Le chef de l'armée hésite, mais il décide d'accepter sa requête à la demande de son frère Eustazio, qui propose que Rinaldo succède à Dudone comme chef de l'escadron promis à Armida. Cela provoque l'envie

³³⁹ Raymond ABBRUGIATI « Armida du Tasse à Rossini » dans R. ABBRUGIATI et Joé GUIDI, *La fortune du poème du Tasse XVIe-XXe siècle*, Publication de Aix en Provence, 2004.

³⁴⁰ L. ROGNONI, *Gioachino Rossini, op.cit.*, p. 140: [forse <Rossini> neppure conosceva la riforma del Cavalier Gluck, né certamente che questi aveva composto, nel 1777, un'*Armida* in cinque atti].

de Gernando, qui défie en duel le paladin Italien en perdant sa vie. Le chef chrétien désapprouve ce geste, alors Armida lance un sortilège et s'éloigne avec le chevalier. La magicienne l'emmène dans une forêt épouvantable, qu'elle transforme en lieu magnifique, là elle fait oublier à Rinaldo, déjà amoureux d'elle, ses devoirs de guerrier. Après de nombreuses recherches, les soldats Carlo et Ubaldo retrouvent Rinaldo et arrivent à le faire partir en faisant appel à son honneur de paladin. Armida, trahie, invoque les Furies, la forêt épouvantable réapparaît et elle s'envole sur un char traîné par des dragons.

Giovanni Schmidt reprend les épisodes de la *Jérusalem délivrée* qui relatent la mort de Dudone, la bataille entre Gernando et Rinaldo et la conséquente fuite de ce dernier hors du camp chrétien³⁴¹. Si dans son livret, Quinault ne faisait qu'évoquer une question d'honneur qui discréditait Rinaud aux yeux de Godefroy, Schmidt présente clairement Rinaldo comme un meurtrier, un déserteur et un « Vincitor di donzelle »³⁴² (« conquérant de demoiselles »), en s'éloignant de ses prédécesseurs qui avaient renoncé à monter ces côtés obscurs du libérateur de Jérusalem et fondateur mythique de la dynastie des Estes. Le librettiste de Rossini se distingue aussi de ses collègues parce qu'il présente le paladin et la magicienne déjà amoureux l'un de l'autre³⁴³ : « Nel rivederti qual gioia io provo »³⁴⁴.

La réticence rossinienne pour les sujets « merveilleux »

L'opéra est représenté pour la première fois au théâtre San Carlo de Naples le 9 novembre 1817. C'est le troisième des neuf *opere serie* écrits par Rossini à l'intention du public napolitain, conquis dès *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* (1815) et *Otello* (1816). L'année 1817, apogée du compositeur, voit naître quatre chefs d'œuvres

³⁴¹ Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, Milan, Mondadori, 1959, chant XIV.

³⁴² Giovanni SCHMIDT, *Armida*, Gernando à Rinaldo : I, 8.

³⁴³ T. TASSO, *Gerusalemme*, *op.cit.*, chants IV et V.

³⁴⁴ G. SCHMIDT, *Armida*, *op.cit.*, Rinaldo à Armida : I, 7.

appartenant à trois genres différents: un *opera buffa*, *Cenerentola*, un *opera semi-seria*, *La Gazza ladra*, et deux *opere serie*, *Adelaide di Borgogna* et *Armida*, lequel, cependant, ne constitue pas moins un *unicum* musical dans l'œuvre rossinienne.

Radiciotti pense que l'*impresario* Barbaja a présidé au choix du sujet, désireux de faire briller son corps de ballet et de valoriser toutes les potentialités techniques et spectaculaires du San Carlo, dont ce spectacle marquait la réouverture après l'incendie du février 1816. Ce désir de faste et de « merveilleux », ne correspond pas cependant à aux conceptions de Rossini, qui écrit en 1853 au Comte Donà :

J'ai toujours aimé le naturel et la franchise. Si je devais donner un bon conseil, je dirais qu'il faut toujours respecter le naturel au lieu de s'enliser dans les extravagances et les diableries. Les philosophes modernes ont bien du mal à remettre de l'ordre dans l'esprit de l'humanité crédule³⁴⁵.

La réticence initiale du musicien se double de celle du librettiste, Giovanni Schmidt, qui fait imprimer une préface au livret dans laquelle, en homme de lettres épris de classicisme, il se plaint de l'impossibilité de « suivre les règles de l'art dramatique » et de s'en tenir à « l'unité de lieu prescrite » avec un sujet si substantiellement lié au « merveilleux »³⁴⁶.

Rossini était peu enclin au « fantastique » mais il savait que dans l'*opera seria* cet élément pouvait constituer une expérience nouvelle et suggestive. Il emploie trois mois pour composer *Armida*, un temps exceptionnellement long pour lui, ce qui lui permet de gérer son succès pour son troisième opéra napolitain et de créer un rôle pour mettre en valeur la chanteuse Isabella Colbran qui allait devenir sa femme. Il cherche donc à trouver une médiation entre les attentes de Barbaja, celles du public et son propre idéal expressif, ne pouvait pas se passer de l'expérimentalisme qui caractérise tous les opéras de la période napolitaine:

³⁴⁵ Cf. Bruno CAGLI, Sergio RAGNI (dir.) *Gioachino Rossini, Lettere e documenti*, vol. I, Urbino Fondazione Rossini, 1992.

³⁴⁶ Cf. Luigi TOZZI, « Armida ou la couleur fantastique », Pesaro, Bolletino del centro rossiniano, 3, 1975, pp. 27-56.

Le baroque vocaliste ne correspondait pas toujours à l'idéal expressif que Rossini allait porter à maturité, donc il finissait, quand il y était contraint, par résumer froidement les anciennes formules vocales contre lesquelles, cependant, il voulait réagir. Ainsi les nombreux fragments et des pages d'une modernité surprenante qui sont parsemés dans la partition d'*Armida* montrent qu'il ne pouvait plus les accepter³⁴⁷.

De fait, dans l'ensemble, la structure formelle de cet opéra présente des formes néo-classiques, mais aussi de nombreux éléments innovateurs : le sujet porte le librettiste et le musicien à changer l'habituelle structure en deux actes pour en créer un troisième, de pur divertissement, où trouvent place le célèbre air de la protagoniste « d'amore al dolce imperio » (« d'amour au doux empire »), et des danses, normalement absentes du théâtre rossinien. Anomal est aussi le rapport entre les voix car la soprane est entourée de voix masculines - deux rôles pour basse, souvent interprétés par les mêmes chanteurs, et sept parties de ténor, qui peuvent aussi être interprétées par quatre chanteurs - il est rare chez Rossini de trouver autant de voix du même registre.

En outre, la recherche de son propre chemin artistique sépare Rossini du langage de l'opéra baroque : dans *Armida*, Rossini essaye d'atteindre le public non pas par le *belcanto*, mais par l'expression sentimentale dont ces ornements deviennent l'instrument. De fait, ce drame en musique se différencie des autres opéras rossiniens par la volonté d'expérimentation dramaturgique qui dépouille l'intrigue de toute consistance narrative pour concentrer l'action sur la protagoniste féminine, dont la psychologie est l'objet d'une attention particulière de la part du compositeur : sa féminité offensée par son rôle d'ensorceleuse se ranime dans le deuxième acte, lorsqu'elle arrive à conquérir son bien-aimé, et se termine avec une profonde blessure de l'âme lorsque le paladin l'abandonne pour suivre son destin.

Ces éléments ont été peut-être trop innovateurs pour l'époque, car l'opéra n'a pas été compris, même pas par le public napolitain, généralement ouvert aux

³⁴⁷ L. ROGNONI, *Gioacchino Rossini, op.cit.*, p. 139 : [il barocco vocalistico non corrispondeva sempre all'ideale espressivo che Rossini andava maturando, perciò egli finiva, quando vi era costretto, col riassumere a freddo le vecchie formule vocali contro le quali egli voleva tuttavia reagire ; e che non potesse più accettarle lo dimostrano i numerosi frammenti e le pagine di sorprendente modernità disseminate nella partitura dell'*Armida*].

innovations musicales, mais pas habitué aux ballets dans les opéras. Ainsi, *Armida* a eu seulement cinq répliques intégrales au San Carlo et neuf du seul premier acte, le plus traditionnel ; il a été ensuite repris en 1818 dans une version réduite à deux actes, autorisée par Rossini. Certains morceaux, cependant, ont été utilisés dans d'autres opéras : le duo du deuxième acte est souvent utilisé comme finale heureux d'*Otello*, les danses ont été reprises pour le *Moïse* français et le duo du dernier acte entre Carlo et Ubaldo a été réutilisé pour le *Voyage à Reims*.

Bien que préconisant un retour à la vraisemblance et à la spontanéité des situations, avec *Armida* Rossini introduit des éléments qu'il développera dans sa période parisienne qui ouvrent la voie à un nouveau genre de théâtre ; avec cette œuvre à cheval entre le passé et le futur, il démontre qu'il est le digne héritier des meilleures « extravagances et diableries » dont il voulait s'éloigner.

***Armida* à l'affiche**

Les caractéristiques musicales d'*Armida* ont abouti à ce que cet opéra soit jugé très difficile à exécuter vocalement ; pour cette raison l'opéra a été très peu représenté au XX^e siècle. La première production de l'époque contemporaine est celle du Maggio Fiorentino de 1952, mise en scène par Alberto Savinio, avec Maria Callas dans le rôle de la protagoniste. La première mise en scène fondée sur l'édition critique dirigée par Charles et Patricia Brauner³⁴⁸, a eu lieu à Tulsa en 1992, sous la direction musicale de Richard Bradshaw, tandis qu'en Italie c'est Luca Ronconi, pour le Rossini Opéra Festival de 1993, qui a mis en scène pour la première fois un spectacle reposant sur la partition autographe³⁴⁹.

³⁴⁸ Charles BRAUNER et Patricia BRAUNER, *Armida, commento critico*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1998. (L'édition critique est écrite six ans avant sa publication).

³⁴⁹ Pizzi a travaillé à l'*Armida* en 1970 à Venise, en dessinant la scénographie et les costumes pour la mise en scène d'Alberto Fassini. Il a aussi mis en scène ce même opéra en mai 1987 à l'Opernhaus de Bonn, avec la direction musicale de Gabriele Ferro, mais nous nous n'arrêtons pas sur cette production parce qu'elle ne se fonde pas sur l'édition critique de l'opéra et parce que les informations sur cette mise en scène sont très rares.

Armida de Ronconi

Ce drame en musique à sujet fantastique est interprété par Ronconi avec l'habituelle ironie qui caractérise ses productions et en particulier les mises en scène rossiniennes. Comme nous avons déjà observé dans le premier chapitre, d'après lui tous les opéras du compositeur de Pesaro se distinguent par le désenchantement avec lequel sa musique se rapproche de la matière littéraire du livret :

Ce que j'adore dans *Armida* est la naïveté du texte et ce regard musicalement démystifiant. Il y a la scène d'un enterrement dans lequel tout le monde est triste, puis tout à coup apparaît cette ensorceleuse et tous deviennent comme endiablés et la musique prend un rythme presque de guerre. Un bel exemple de «détachement rossinien»³⁵⁰.

D'après le metteur en scène, cette attitude du compositeur entrerait en contradiction avec la nature fantastique du sujet, qui se prêterait naturellement à une mise en scène présentant des machinismes baroques et à une identification des spectateurs avec le merveilleux, comme c'est le cas pour son *Orlando Furioso*³⁵¹ ; il dépasse ainsi les indications du livret, liées au merveilleux, pour revenir à l'opéra tel que Rossini l'aurait conçu :

Et précisément en pensant au répertoire de la magie, ma première considération est que dans *Armida* la perspective ne peut rien avoir en commun avec les modes de représentation typiques du théâtre baroque, où le point de vue du spectateur coïncide avec celui du personnage qui subit la magie. Ici, au contraire, il a fallu voir comment le sens de l'émerveillement peut être concilié avec Rossini, avec un type d'opéra, une musique, où l'on perçoit une certaine distance, un regard détaché de la matière. Tout semble comme un reflet dans des boules de verre à travers de grandes lentilles optiques. Et les images deviennent des illusions de la vue, et non pas des prodiges nés d'artifice de la scénographie. Les scènes magiques se déroulent dans une sorte de vide total: le vide du surnaturel, qui ne risque pas d'être identifié avec la réalité. En regardant simplement la scénographie, la comparaison entre

³⁵⁰ Luca Ronconi interviewé par Matilde PASSA, *La mia crociata con Rossini*, dans « l'Unità » du 7 août 1993: [Nell'*Armida* mi delizia l'ingenuità del testo e questo sguardo musicalmente dissacrante. C'è la scena di un funerale in cui sono tutti mesti, poi all'improvviso compare questa maliarda e tutti diventano come degli assatanati e la musica assume un ritmo quasi bellico. Un piacevole esempio di distacco rossiniano].

³⁵¹ *Ivi*, « Ronconi, Pizzi et Pier'Alli », p. 85.

un monde de vide noir, doublé d'apparences et le monde historique concret est évidente. Si le terme n'est pas trop à la mode, et inadapté, on pourrait parler d'un monde virtuel³⁵².

En s'appuyant sur la distribution des rôles qui, comme nous avons dit, met au premier plan le personnage d'Armida, unique femme soliste, en délaissant les rôles masculins, Ronconi choisit d'interroger le drame de la protagoniste et de le présenter dans toute sa complexité, selon une lecture presque psychanalytique :

Armida est une femme qui tente de s'affranchir de l'autorité de son oncle qui la force à séduire les Croisés. Et sa rébellion contre l'autorité se déroule à travers la transgression de l'amour. Mais Rinaldo à la fin rentre dans le rang. Il ne s'affranchit pas. Le plus moderne, le plus libre est le personnage féminin. Presque assiégé par les hommes. Mais des hommes incorporels, comme sont généralement les ténors de Rossini³⁵³.

Rossini lui-même fournit, d'après Ronconi, la clé de lecture de son œuvre, car « il sous-entend toujours une dramaturgie secrète à révéler. Affronter ses œuvres est un voyage de découvertes, une exploration progressive et inépuisable »³⁵⁴. Ici cette « exploration » s'effectue dans l'âme d'Armida, victime de sa beauté et de ses pouvoirs de sorcière et ensuite du chagrin d'amour et de l'abandon de la part de son

³⁵² Luca Ronconi interviewé par Leonetta BENTIVOGLIO, *Grande festa per Rossini a Pesaro*, dans « La Repubblica » du 7 août 1993: [E proprio pensando al repertorio del magico la prima considerazione è che in *Armida* la prospettiva non può avere niente a che fare coi modi di rappresentazione tipici del teatro barocco, dove il punto di vista dello spettatore coincide con quello del personaggio che subisce l'incanto. Qui, viceversa, si è trattato di vedere come il senso del meraviglioso può conciliarsi con Rossini, con un tipo di opera, una musica, in cui s'avverte come una distanza, uno sguardo distaccato alla materia. Tutto apparirà come riflesso in palle di vetro, attraverso grandi lenti ottiche. E le immagini diventeranno illusioni della vista, non prodigi nati da artifici scenotecnici. Le scene magiche si svolgeranno in una specie di vuoto totale: vuoto del sovrannaturale, senza equivoci d'identificazione col reale. Fin dall'impianto scenico risulta evidente il confronto tra un mondo di vuoto nero, foderato di apparenze, e il mondo storico concreto. Se il termine non fosse troppo scomodamente di moda, si potrebbe parlare di mondo virtuale].

³⁵³ Ronconi interviewé par M.PASSA, *La mia crociata ...op.cit.* : [Armida è una donna che cerca di affrancarsi dall'autorità dello zio che la costringe a far innamorare i crociati. E la sua ribellione all'autorità avviene proprio attraverso la trasgressione dell'amore. Rinaldo invece alla fine rientra nei ranghi. Non si affranca. Il più moderno, il più libero è il personaggio femminile. Quasi assediato dagli uomini. Ma uomini incorporei, come i tenori rossiniani].

³⁵⁴ Ronconi interviewé par L.BENTIVOGLIO, *Grande festa per Rossini ... , op.cit.* : [lui che sottende sempre una dramaturgia segreta, da svelare. Affrontarlo è un viaggio di scoperte, un' esplorazione progressiva e inesauribile].

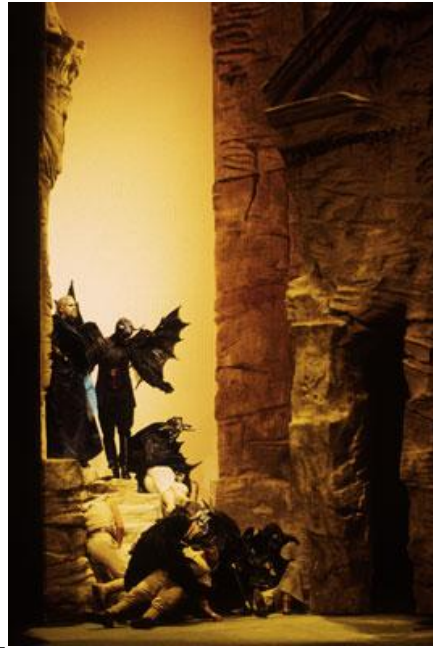
bien-aimé, ce qui provoque un sentiment de solitude et d'incompréhension. Elle se montre ainsi sous plusieurs aspects : d'abord séductrice, elle se retrouve finalement repliée sur elle-même.

Pour rendre scéniquement cette interprétation, Ronconi et ses collaborateurs – le scénographe Francesco Calcagnini et la costumière Mara Marzot - créent une Jérusalem indéfinissable géographiquement mais datable historiquement dans une époque proche de la nôtre - très lointaine donc du cadre spatio-temporel indiqué par le poème du Tasse – en s'inspirant du cinéma des années trente (ill. n°69). Armida est ainsi habillée avec une robe de soirée bleue et noire assez provocante, ce qui évoque la femme fatale interprété par Marlène Dietrich notamment dans le film *Morocco* (1930) de Josef von Sternberg. Pour les autres costumes et les décors Ronconi a cité, lors de quelques interviews, l'*Atlantide* (1932) de Georg Wilhelm Pabst, car les paladins sont habillés comme les soldats d'une légion étrangère imaginaire ; néanmoins on peut aussi retrouver quelques éléments rappelant *Indiana Jones* de George Lucas ou *Metropolis* de Fritz Lang, liés respectivement, dans l'imaginaire collectif, à l'aventure et à un monde autre (Ill. n° 70).

Cependant, dans cette mise en scène, le cinéma n'est pas qu'une citation d'un autre langage artistique mais s'imprègne de la conception de la scénographie elle-même : de grands panneaux verticaux rectangulaires coulissant les uns contre les autres montrent la scène sous la forme éclatée de hautes failles parallèles dans une haute paroi en ruine (Ill. n°71). Ces fentes présentes dans la scénographie créent un compartiment central noir qui, pendant le déroulement de l'opéra, diminue et augmente sa largeur en fonction des circonstances du drame, et qui délimite le champ magique d'Armida. Dans la scène finale, cette zone noire et vide englobe toute la scène : tout le monde de la magicienne se renferme sur elle, qui reste seule avec sa propre douleur. Ronconi explique que :



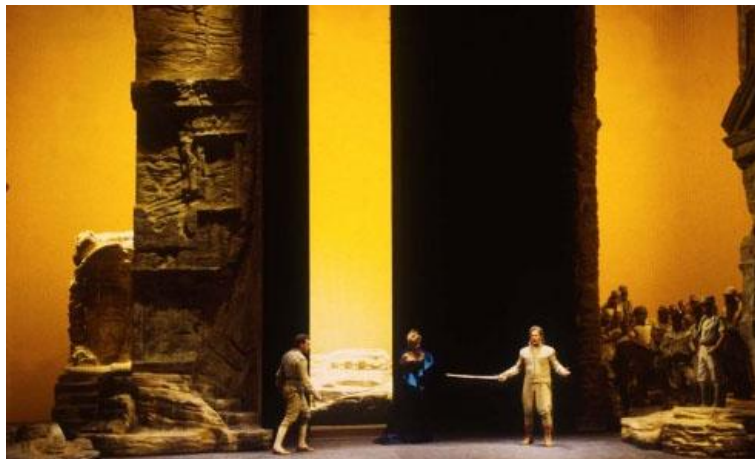
69.



70.

III. 69. *Armida*, ROF, 1993, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Francesco Calcagnini, costumes de Vera Marzot. Armida (Renée Fleming) et Idroate (Ildebrando d'Arcangelo) avec des croisés, qui rappellent la Légion Etrangère. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

III. 70. *Armida*, ROF, 1993, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Francesco Calcagnini, costumes de Vera Marzot. Idroate (Ildebrando d'Arcangelo) et ses démons s'imposent sur les croisés. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.



III. 71. *Armida*, ROF, 1993, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Francesco Calcagnini, costumes de Vera Marzot. L'illustration montre le décor vertical et l'espace noir d'Armida. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

Il s'agit d'un monde magique. Sombre non parce qu'il veut évoquer l'obscurité irrationnelle contre la lumière de la raison, mais parce que la magie est le vide par rapport à l'apparence concrète. La scène alors, qui est aussi un concept et non pas seulement un décor, est comme une boîte noire couverte d'objets apparemment réels et historiquement définis. Mais dans cet opéra on ne peut pas faire une distinction entre la fiction et la réalité, car tout est une illusion³⁵⁵.

Le spectacle ne peut alors être perçu par le spectateur qu'en des tableaux disjoints, qui divisent nettement une scène de l'autre comme s'il s'agissait d'un montage cinématographique en permettant en même temps aux numéros musicaux fermés de devenir une partie intégrante d'une interprétation *registica* cohérente. Le récit doit ainsi être reconstruit par le spectateur à travers la mise en relation de ce qu'il aperçoit de façon discontinue dans ces interstices ; on retrouve donc la fonction active que Ronconi attribue aux spectateurs que nous avons traitée dans le premier chapitre³⁵⁶.

³⁵⁵ Ronconi interviewé par M. PASSA, *idem*: [È un mondo magico. Buio non perché vuole evocare l'oscurità irrazionale contro la luce della ragione, ma perché la magia è il vuoto rispetto ad un'apparenza di concretezza. La scena allora, che è anche un concetto e non solo una decorazione, è come una scatola nera rivestita da oggetti apparentemente reali e storicamente definiti. Ma in quest'opera non si può fare una distinzione tra finzione e realtà perché è tutto illusorio].

³⁵⁶ *Ivi*, « Ronconi, Pizzi et Pier'Alli », p. 101.

RICCIARDO E ZORAIDE, L'EXOTISME IRONIQUE

La mise en scène d'*Armida* de Ronconi de 1993 présente des points en commun avec celle d'un autre *opera seria* rossinien, *Ricciardo et Zoraide*, composé en 1818 toujours pour le théâtre San Carlo de Naples, et mis en scène au ROF trois ans auparavant, en 1990.

Du poème satirique à l'*opera seria*

Ce « dramma » en deux actes est aussi de sujet chevaleresque : l'action se passe en Nubie, région le long du Nil entre le Soudan et l'Égypte, à l'époque des croisades. Le paladin Ricciardo essaye de sauver son amante Zoraide, retenue prisonnière par le roi de Nubie Agorante, qui voudrait épouser la jeune-fille et répudier Zomira, son épouse légitime. Ricciardo s'introduit auprès de son rival et, déguisé, il arrive à s'approcher de la femme qu'il aime ; cependant, il blesse en duel, malgré lui, le père de Zoraide, lui aussi venu déguisé pour éloigner sa fille du roi de Nubie. Ensuite la jalouse Zomira fait semblant d'aider les deux amants, mais en réalité elle leur tend un piège car elle veut montrer à son mari l'infidélité de la jeune-fille. Des paladins viennent libérer Ricciardo et sa bien-aimée et combattre contre Agorante : ensemble, ils battent l'armée ennemie et finalement le paladin gracie son rival.

Le livret, écrit par le comte Francesco Berio di Salsa, prend son inspiration dans le poème héroï-comique *Ricciardetto*³⁵⁷ (1738) de Niccolò Forteguerri³⁵⁸, écrivain aristocratique de Pistoia et secrétaire du pape Clément XII, qui réunit en quinze chants

³⁵⁷ Cf. Ferruccio BERNINI, *Il Ricciardetto di Niccolò Forteguerri. Forma e contentezza*, Charleston, BiblioLife, 2009. (Première édition, Zanichelli, 1900) et Niccolò FORTEGUERRI et Carmen DI DONNA PRENCIPE (dir.), *Ricciardetto, edizione critica*, Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1989.

³⁵⁸ Niccolò Forteguerri (1674-1735) était un académicien issu d'une famille noble et destiné, malgré lui, au sacerdoce. Son poème critique la corruption des hiérarchies ecclésiastiques, pour cette raison il ne voulut pas le publier ; de fait, édité posthume, il a été soudainement mis à l'index.

les gestes des chevaliers chrétiens, auxquels se mêlent des épisodes concernant des rois et des princesses africains et asiatiques. Le personnage éponyme, Ricciardetto, reprend en clef satirique le protagoniste du chant vingt-cinq du *Roland Furieux* (*L'Orlando Furioso*) de l'Arioste. Le poème raconte que Ricciardetto tombe amoureux de la princesse Fleurdépine, qui, à son tour, est amoureuse de la sœur jumelle du paladin, la célèbre héroïne Bradamante. Ricciardetto, se présente alors à Fleurdépine sous la fausse identité de Bradamante et prétend avoir changé de sexe grâce à une intervention magique³⁵⁹.

Face à un sujet aussi varié et complexe que celui d'un poème épique, Berio di Salsa essaye, avec un processus de simplification nécessaire et inévitable, de réduire sa source en un récit adapté au schéma conventionnel d'un livret d'*opera seria* : un père (Ircano) s'oppose au prétendant (Agorante) de sa fille (Zoraide), qui en aime un autre (Ricciardo) et qui, par jalousie, est trahie par la femme du prétendant (Zomira). De fait, en accord avec Rossini, le librettiste choisit les épisodes les plus sérieux de l'œuvre de Forteguerra, en s'éloignant de sa nature héroï-comique, et privilégie les aspects chevaleresques et exotiques à la caractérisation des personnages.

Du point de vue musical, le choix d'un sujet fantastique, très en vogue à l'époque, s'unit, dans cet opéra, à un retour à des modules du passé, dans l'espoir de remporter un succès immédiat après les échecs d'*Armida* (dont les innovations musicales avaient mis au deuxième plan l'intérêt du public pour le sujet chevaleresque) et, comme on verra, de *Maometto II*. Dans le « Giornale delle due Sicilie » du 27 novembre 1818, de fait, on pouvait lire :

On dit que Rossini, avec cette nouvelle composition s'est proposé de faire taire une fois pour toutes les amateurs de la musique antique, sans déplaire à la majeure partie des auditeurs, lesquels aiment ce style vif et animé qui distingue le compositeur de Pesaro³⁶⁰.

³⁵⁹ Le récit reprend le mythe de Ifi et Ianthe des *Métamorphoses* d'Ovide, où Ifi est une femme transformée en homme.

³⁶⁰ « Giornale delle due Sicilie » du 27/11/1818: [Si dice che Rossini, siasi con questa sua nuova composizione proposto di far tacere una volta gli adoratori della musica antica, senza dispiacere i più degli auditori, i quali amano quello stile vivo ed animato e che distingue il compositore Pesarese].

Par rapport à d'autres opéras napolitains - comme *Otello*, *Armida* et *Mosè in Egitto*, que nous étudierons dans le chapitre suivant – *Ricciardo e Zoraide* est, en fait, moins innovateur et expérimental. Cependant Rossini semble ne pas vouloir renoncer à certaines conquêtes atteintes avec d'autres drames en musique : cet opéra présente ainsi une symphonie d'ouverture, comme dans la convention, mais très inhabituelle car traitée avec une série de variations pour instruments solistes et sans recourir au fameux *crescendo* ; elle présente aussi un renvoi continu de l'orchestre à une fanfare ³⁶¹, située hors de la scène, et d'une partie du chœur placée sur la scène à l'autre partie placée en coulisses. Le compositeur, en outre, favorise clairement les ensembles par rapport aux airs en solo - quatre en tout l'opéra - situés à des points stratégiques et soigneusement répartis entre les personnages, ce qui crée un grand équilibre entre les rôles et empêche Ricciardo et Zoraide d'apparaître comme les véritables protagonistes de l'opéra. Rossini opte donc pour un processus opposé à celui qu'il avait utilisé pour *Armida*.

***Ricciardo et Zoraide* sur les scènes, l'unicum de Ronconi**

Ces expédients ont permis à cet opéra de Rossini d'être accueilli avec enthousiasme lors de la première exécution, mais on peut supposer qu'ils soient aussi la cause de sa faible circulation au cours du XIX^e siècle, jusqu'à la disparition définitive du répertoire une vingtaine d'années après son apparition. De fait, *Ricciardo et Zoraide* ne revient sur scène qu'en 1990 dans une mise en scène de Luca Ronconi - fondée sur l'édition critique de la partition dirigée par Federico Agostinelli et Gabriele Lavagna³⁶² - qui a permis d'apprécier les pages innovatrices composées par Rossini.

³⁶¹ *Ricciardo* ne fait certainement pas apparaître la forte poussée innovante des opéras suivants de la période napolitaine, comme par exemple *Ermione* ou *Maometto II*. Cependant la présence de la fanfare sur la scène, utilisée ici pour la première fois, est très innovante et sera ensuite reprise par de nombreux autres compositeurs.

³⁶² Federico AGOSTINELLI, Gabriele LAVAGNA, *Ricciardo e Zoraide, commento critico*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1989.

Ricciardo e Zoraide représente la deuxième participation de Ronconi au ROF - après celle du *Viaggio a Reims* (1984) – et consolide le rapport entre le metteur en scène et le compositeur : Ronconi confirme son penchant pour les récits pouvant être lus sous un angle inhabituel, ironique et fantastique, ceux en particulier qui unissent au niveau musical le registre *serio* et le registre *buffo*. Pour cet opéra, de fait, le metteur en scène décide de mettre au premier plan cet aspect en récupérant le côté comique et surréaliste de la source du librettiste, le *Ricciardetto*. Le spectacle montre ainsi de nombreux signes d'une lecture désenchantée et ironique qui rapproche l'opéra du conte de fées : l'amour, la trahison, la passion, la tromperie, les refus, les déguisements et le chantage affectif sont réinventés avec fantaisie ; cela explique pourquoi la peau de presque tous les personnages est peinte en noir (ill. n°72), pourquoi la guerre entre les Maures et les croisés est combattue avec des élingues et pourquoi le paladin Ricciardo se montre surtout comme un homme amoureux et semble presque avoir peur de combattre, et se cache derrière son voile.



Ill. 72. *Ricciardo e Zoraide*, ROF, 1990, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Gae Aulenti, costumes de Giovanna Buzzi. Agorante (Bruce Ford) et ses hommes. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

La scénographie de Gae Aulenti est assez épurée : elle crée une scène déserte complètement fermée par le ciel et dans laquelle apparaissent des éléments symboliques, comme du sable pour faire allusion au désert, des murs clairs pour

rappeler la ville, un coin isolé pour indiquer la prison, des piliers décorés de carreaux bleus et jaunes pour le jardin, un palmier pour l'oasis (ill. n° 74 et 75). Les objets sont ainsi réduits au minimum et, comme dans la mise en scène d'*Armida*, il n'y a pas d'éléments « baroques », exceptés quelques mécanismes, chers à Ronconi et fonctionnels à l'action : Ricciardo apparaît sur un petit bateau qui se déplace horizontalement parmi les dunes du désert, en montrant les différents plans visuels de la scène. L'apparition des personnages, des chœurs et des éléments scéniques se produit verticalement à travers des trappes avec des estrades mouvantes, de cette manière les personnages et les objets apparaissent et disparaissent, avec un effet à la fois 'merveilleux' et ironique. En reprenant la conception du merveilleux de Ronconi³⁶³, lors de ce spectacle, le point de vue du spectateur ne coïncide donc pas avec celui des personnages, mais subit la fascination de la mise en scène tout en gardant un regard désenchanté sur l'opéra.



73.



74.

Ill. 73. *Ricciardo e Zoraide*, ROF, 1990, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Gae Aulenti, costumes de Giovanna Buzzi. Ricciardo (William Matteuzzi) avec sa barque. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

Ill. 74. *Ricciardo e Zoraide*, ROF, 1990, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Gae Aulenti, costumes de Giovanna Buzzi. Zoraide (June Anderson) avec des éléments scénographiques symboliques. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

³⁶³ Ivi, « *Armida* », p. 258.

MAOMETTO SECONDO, UN OPÉRA LONGUEMENT REMANIÉ

Avec *Maometto secondo*, la distance temporelle qui passe, au niveau des contenus fictionnels, entre la source et le livret est annulée, les deux textes étant écrits la même année et par le même auteur. Cet intérêt pour la production littéraire de son temps pourrait laisser supposer que l'attention que Rossini portait à ses auditoires ne concernait pas que les structures musicales de ses opéras, mais aussi leurs sujets.

Une source tragique et un livret du même auteur

La genèse de *Maometto II* a été confuse pendant longtemps, le livret ne portant pas d'indication de paternité, ce qui arrivait souvent à l'époque ; elle a été finalement éclairée par Bruno Cagli³⁶⁴ qui a établi que, contrairement à ce qui avait été erronément transmis pendant de nombreuses décennies, *Maometto II* ne tire pas son sujet « d'une tragédie de Voltaire »³⁶⁵, à l'occurrence *Le fanatisme, ou Mahomet le prophète* (1742), le personnage éponyme n'étant pas le fondateur de la religion musulmane mais Mahomet II³⁶⁶, sultan Ottoman, qui a vécu au XV^e siècle, dont l'opéra fait un portrait synthétique mais véridique. Le récit s'inspire ainsi d'un personnage historique et d'un épisode réel : le conflit entre Vénitiens et Ottomans pour la prise de Negroponte³⁶⁷, qui a eu lieu en 1470. Cet événement est filtré par une

³⁶⁴ Bruno CAGLI, *Le fonti letterarie delle opere di Rossini: «Maometto II»*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XII/2, 1972, pp. 10-32.

³⁶⁵ L.ROGNONI, *Gioachino Rossini, op.cit.*, p.64 : « ricavata da una tragedia di Voltaire ».

³⁶⁶ Mahomet II (1430 environ – 1481) est nommé sultan des Ottomans à 13 ans, lors de l'abdication de son père Murad II, mais il prend véritablement le pouvoir à la mort de ce dernier, en 1451. En 1453, il conquiert Constantinople et mettant fin à l'empire Byzantin, ensuite il envahit la Grèce, en 1459 il détruit Corinthe et en 1470 il assiège Negroponte. Il acquiert le titre de « conquéreur » et projette d'envahir l'Italie. En 1480 il débarque à Otranto mais il est repoussé par Alfonso II, roi de Naples. Cruel et belliqueux, il est néanmoins un protecteur des arts et des lettres.

³⁶⁷ La ville de Chalkis était dite Négroponte pendant la domination vénitienne et est aujourd'hui appelée Eubée.

source tragique, la tragédie *Anna Erizo* (1820) de Cesare Della Valle³⁶⁸, duc de Ventignano, qui, cas plus unique que rare, a réduit lui-même son œuvre, destinée au théâtre parlé, pour les scènes lyriques. À l'époque d'*Anna Erizo*, Della Valle était membre de la députation qui gérait les théâtres royaux napolitains et était donc en contact avec Rossini qui, ayant pris connaissance du nouveau sujet sur lequel l'auteur était en train de travailler, lui demanda une réduction avant même que la tragédie fût terminée. Dans la préface de ses œuvres dramatiques et poétiques publiées à Naples en 1825 – le document qui a permis de façon irréfutable de reconnaître la source du livret et aussi sa paternité - l'auteur écrivit que :

Rossini tomba amoureux du sujet, et me demanda un livret d'opéra. Son énorme réputation, la vraie affection que je lui portais, et qu'il semblait avoir pour moi, me séduisirent à mon détriment. Mon livret ne vaut pas grand-chose, beaucoup vaut sa musique, bien qu'elle ait reçu peu d'applaudissements. Mon excessive complaisance envers lui ne rendit toutefois pas plus durable son amitié envers moi. En revanche, elle apporta un préjudice grave à la tragédie, longtemps abandonnée, sur laquelle ma plume a été obligée de revenir après s'être pliée au style lyrique, très différent du tragique. *Anna Erizo* est donc la tragédie qui m'a coûté plus que toute autre, et que j'aime le moins³⁶⁹.

Marco Beghelli souligne l'importance de cette citation qui, contrairement à ce qui a été longtemps transmis de façon anecdotique, montre que Rossini n'était pas indifférent aux textes qu'il mettait en musique et qu'il avait personnellement choisi le sujet en forçant même l'auteur à le transformer en un livret d'opéra³⁷⁰. Elle permet en

³⁶⁸ Cesare Della Valle était auteur tragique napolitain engagé dans la reprise des sujets les plus connus de l'antiquité hellénique : *Ippolito* (1813), *Ifigenia in Aulide* (1816), *Ifigenia in Tauride* (1817), *Medea* (1818). Ce n'est qu'avec *Anna Erizo* qu'il choisit cadres plus modernes en abordant des thématiques qui tentaient de s'approcher de la vogue romantique. En 1823 il écrit aussi *Giulietta et Romeo*.

³⁶⁹ Cesare DELLA VALLE, *Opere drammatiche e poetiche*, 2 voll., Naples, Tramater, 1825; nouvelle édition en 3 voll., Naples, Tramater, 1830 : [Rossini s'invaghì del soggetto, e me ne chiese un Dramma. La sua gigantesca reputazione, il verace affetto, che io gli portava, e quello, che egli sembrava aver concepito per me, mi sedussero a mio danno. Il mio Dramma val nulla; molto la sua musica, benché poco applaudita. La mia soverchia compiacenza per lui non fece più durevole la sua amicizia per me. Fece bensì gravissimo nocumento alla Tragedia per lungo tempo abbandonata, cui la mia penna dovè far ritorno dopo essersi piegata allo stile [melo]drammatico, che tanto dal tragico dissomiglia. Anna Erizo è dunque la tragedia, che più mi costa di ogni altra, e meno mi piace].

³⁷⁰ Marco BEGHELLI, « Maometto sbarcò a Venezia », dans *Maometto II, programme de salle*, Venise, La Fenice, 2005, p. 25-44.

outre de comprendre que la rédaction définitive du livret précède légèrement celle de la tragédie, pour cette raison il ne serait pas précis, en traitant du livret et de sa source, de s'exprimer en termes de « fidélité » ou d'« éloignement », ce qui n'empêche pas, cependant, de les confronter pour en analyser les points communs et les différences.

Les deux textes présentent le conflit habituel entre la passion d'amour et les obligations familiales et politiques. Au centre, il y a la figure d'Anna, fille de Paolo Erizo³⁷¹, le gouverneur de la colonie vénitienne de Negroponte, tombée amoureuse de l'ennemi de sa famille et de sa patrie, Maometto II, qui l'avait autrefois séduite sous l'identité d'Uberto, seigneur de Mytilène. Une fois détrompée, la jeune-fille préfère la loyauté envers son père et le général Calbo, que le géniteur lui destine en mariage, aux séductions du sultan, que pourtant elle aime toujours. Le récit privé est ainsi inséré dans un contexte guerrier, qui pourtant renverse la réalité historique : lors de la bataille, les Vénitiens avaient subi une lourde défaite, alors qu'ici ils en sortent vainqueurs, en réduisant le caractère tragique du finale, qui est marqué par le suicide d'Anna.

Della Valle avait probablement choisit le sujet de la guerre entre Vénitiens et Ottomans après avoir lu le récent poème tragique *The siege of Corinth*³⁷² (1816) de Lord Byron, alors que l'histoire d'amour entre Anna et Maometto est inventée sans doute sur la base d'un texte de Scipion Chautard de 1806, selon lequel :

Le sultan avait promis à Erizo d'épargner sa tête, mais sitôt qu'il eut ce gouverneur en son pouvoir, il le fit scier par le milieu du corps, en disant qu'il lui avait véritablement donné assurance de sa tête, mais qu'il n'avait pas entendu épargner les flancs. [...] Anne Erizo, fille du provéditeur, eut une fin aussi tragique. Mahomet la trouva digne de grossir le nombre de ses concubines, mais n'ayant pu la contraindre à satisfaire ses désirs et craignant qu'une

³⁷¹ Appelé Erisso dans la tragédie et dans le livret pour servir le vers poétique : Cf. Cesare DELLA VALLE, *Anna Erizo*, dans *Tragedie di Cesare della Valle, duca di Ventignano*, Rome, ed. C.Mordacchini, 1826, vol. 3, p. 82 : [Nel corso della tragedia, per servire alla dolcezza del verso, ha il celebre Autore di porre Erisso].

³⁷² George Gordon BYRON, *The siege of Corinth*, dans *The poems of lord Byron*, London, Oxford University press, 1945.

personne douée d'une vertu si intraitable ne fût capable, pour venger son père, de le poignarder un jour, il donna ordre de lui couper la tête³⁷³.

Le livret, écrit dans un délai très bref par rapport à création de l'original et représenté sur scène dans la même année 1820, présente un certain nombre de différences par rapport à la tragédie, au-delà de la versification moins complexe (vers très courts et rimes plates ou croisées) et de la moindre caractérisation des personnages, inévitables dans une réduction pour une œuvre lyrique. De fait la tragédie-source présente de façon plus nuancée la décision des soldats d'Erisso de se battre, bien que la défaite semble imminente : après le discours très diplomatique de Condulmiero qui invite à la prudence et demande la reddition, accusant néanmoins les Vénitiens d'avoir voulu construire un empire sur des bases non solides - « *Insana ambition dei padri nostri / [...] la nuova Adriatica Roma / sopra basi non solide eriger volle / pari edificio ; e divenne men forte/ col divenir più grande* »³⁷⁴ - intervient Calbo, qui montre aussitôt être aligné aux désirs d'Erisso en affirmant que le devoir de l'armée est de combattre. La tragédie voit donc l'élan héroïque s'opposer à la raison qui veut empêcher que d'autres personnes perdent la vie, alors que dans le livret les aspects patriotiques sont accentués et le discours de Condulmiero est réduit à quelques simples phrases semblant dues à la lâcheté plus qu'à la sagesse - « *il men reo consiglio / sta nel minor periglio* » (« La décision la moins blâmable / est dans un moindre danger »). De fait *Maometto II*, que Piero Mioli considère comme un « opéra d'action, épique, imprégné de sentiments civils, guerriers, héroïques »³⁷⁵ montre de nombreux aspects

³⁷³ Scipion CHAUTARD, *Précis d'histoire du bas-empire, ou Anecdotes de Constantinople*, Paris, Delance imprimeur-librairie, 1806, p.117.

³⁷⁴ C. DELLA VALLE, *Anna Erizo, op.cit.*, Erisso: I, 1, p.85. [L'ambition insensée de nos ancêtres [...] / la nouvelle Rome Adriatique, / voulut créer sur des bases fragiles / une construction semblable ; et devint moins forte / en devenant plus grande].

³⁷⁵ P.MIOLI, *Invito...*, *op.cit.*, p.170 : [un'opera d'azione, epicheggiante, intrisa di sensi civili, guerreschi, eroici].

patriotiques³⁷⁶ comme le serment qu'Erisso fait prononcer à ses soldats dans la première scène de l'acte I

Dunque giuriam su' brandi
per la patria, per l'are
pugnar fin che di sangue
stilla ci avanza in petto;
ché nel bivio crudel d'infamia o morte,
dubbio non è qual via trasceglie il forte³⁷⁷.

ou encore la phrase « fuorché l'onor, tutto è perduto »³⁷⁸, qu'il prononce deux scènes plus tard et qui reprend clairement la célèbre maxime « tout est perdu fors l'honneur » que le roi de France François I écrivit à sa mère pour résumer la défaite contre l'empereur Charles V d'Habsbourg lors de la bataille de Pavie du 24 février 1525. Mais les propos d'Anna sont aussi patriotiques : quand son père l'empêche de se rendre sur le champ de bataille elle répond :

Vedrai su quelle mura
pur noi pugnar da forti,
vibrar pur noi le morti;
far siepe i nostri petti
a' tuoi guerrieri eletti,
e in essi il nostro esempio
valore accrescerà³⁷⁹.

³⁷⁶ Le choix d'un sujet patriotique, n'a pas été une conséquence des insurrections de la Charbonnerie (Carboneria) du juillet 1820 car la tragédie était déjà en chantier un an auparavant et, en revanche, l'auteur dut retourner sur son texte craignant d'être trop proche de ces événements. Rossini aussi fut prudent car, d'après le « Giornale delle Due Sicilie » du 25 mai 1820, donc presque plus d'un mois avant les insurrections, le compositeur changea les derniers vers du livret en les remplaçant par d'autres plus conventionnels : « Sul cenere materno / io porsi a lui la mano, / il cenere materno / abbia il mio sangue ancor ».

³⁷⁷ C. DELLA VALLE, *Maometto secondo*, *op.cit.*, Erisso aux soldats : I, 1. [Donc jurons sur nos épées / de combattre pour la patrie, pour les autels, / jusqu'à la dernière goutte / du sang de nos corps ; / car dans le choix cruel entre l'infamie ou la mort / il n'y a aucun doute sur le chemin qu'emprunte le fort].

³⁷⁸ C. DELLA VALLE, *ibidem*, Erisso à Anna : I, 3.

³⁷⁹ C. DELLA VALLE, *ibidem*, Anna : I, 3. [Tu verras sur ces murs / que nous combattons aussi comme des braves / que nous donnons aussi la mort ; / que nos poitrines forment des enceintes / pour tes guerriers élus, / et chez eux notre exemple / accroîtra la valeur].

et dans la dernière scène, avant de s'enlever la vie, elle profère ces mots : « e tu che Italia conquistar presumi / impari or tu da un'itala donzella / che ancora degli eroi la patria è quella »³⁸⁰.

Une autre différence entre la source et le livret concerne la scène dans laquelle Anna refuse de s'unir en mariage avec Calbo et où elle annonce qu'elle aime celui qu'elle croit Uberto. Dans la tragédie, le gouverneur choisit le jeune homme comme légitime époux de sa fille parce qu'elle avait à plusieurs reprises loué les vertus du guerrier : « mille volte / le sue virtuti / il suo gran cor, gli onesti / modi cortesi a me narravi un tempo »³⁸¹, alors que dans le livret il semble lui imposer cette décision et n'avoir choisi Calbo que parce qu'il est le meilleur de ses soldats. Dans cette scène, l'Anna tragique (I, 3) s'émancipe pour la première fois de la volonté paternelle – « al mio voler per la prima volta / si oppon la figlia »³⁸² - en raison de l'amour qu'elle éprouve. Son dilemme est plus grand de celui de l'Anna lyrique (II, 2) car, dans la tragédie, Della Valle relate des détails de la première rencontre avec le sultan, et en particulier que ce dernier avait autrefois sauvé la vie de la jeune fille et de sa mère ; c'est donc un véritable sentiment qu'Anna éprouve et qui ne peut pas disparaître soudainement à la découverte de la vraie identité de l'homme. Dans le livret, en revanche, Anna ne semble éprouver qu'un engouement passager ; elle n'ose pas s'opposer à la volonté de son père - « il guardo, ahi misera / nel mio rossor / non so più volgere / al genitor »³⁸³ - qui la fait aussitôt rentrer dans les rangs en lui imposant de renoncer à sa passion : « dal cor l'iniquo affetto/ sveller t'è forza, o figlia : / tanto l'onor consiglia »³⁸⁴.

³⁸⁰ C. DELLA VALLE, *ibidem*, Anna : II, 6, scène finale. [Et toi qui prétends conquérir l'Italie, / apprends d'une jeune-fille italienne / qu'elle est aussi une patrie de héros].

³⁸¹ C. DELLA VALLE, *Anna Erizo*, *op.cit.*, Anna: I, 3, p.92. [Mille fois / tu m'as narré / ses vertus, son grand cœur, / ses honnêtes mœurs courtoises].

³⁸² C. DELLA VALLE, *ibidem*, Erisso: I, 3, p.93. [Pour la première fois / ma fille s'oppose à ma volonté].

³⁸³ C. DELLA VALLE, *Maometto secondo*, *op.cit.*, Anna: II, 2. [Hélas, malheureuse que je suis / ma honte fait / que je n'ose plus regarder / mon père].

³⁸⁴ C. DELLA VALLE, *idem*, Erisso à Anna: II, 2. [Il faut que tu arraches de ton cœur cette passion inique : l'honneur l'exige].

L'Anna du livret correspond parfaitement à la musique rossinienne : elle est une héroïne classique, comme l'Amenaïde de *Tancredi*, c'est dans cette optique qu'il faut aussi interpréter son geste final qui, bien qu'accompagné de mots patriotiques, ne peut pas être considéré comme un élément précurseur du romantisme. Le suicide de la jeune-fille – amplement anticipé dès le premier acte - ne doit pas être interprété comme un sacrifice pour une passion impossible, mais comme un moyen pour rester fidèle à sa famille et à sa patrie – alors qu'Erisso et Calbo se sont enfuis - et pour éviter de prendre position, étant incapable de transgresser à l'éducation qu'elle a reçue ; cela est confirmé dans la phrase d'Erisso « confortarmi potrò quando fia morta »³⁸⁵. Dans la tragédie, en revanche, Anna trouve un compromis : elle fait croire à Maometto qu'elle l'épousera, mais entre-temps elle demande à son père de l'unir en mariage avec Calbo, en laissant la bataille décider du sort de la ville et du sien. Les Vénitiens gagnent, mais le gouverneur et le guerrier perdent la vie. Quand Maometto la voit, elle lui annonce qu'elle ne peut pas vivre à côté de l'assassin de son père et lui révèle son mariage avec Calbo ; le sultan voudrait la punir de sa trahison, mais en épargnant sa vie ; il la prend donc comme esclave, mais elle se suicide pour ne pas se couvrir de cette infamie³⁸⁶.

Quant à Maometto, il est représenté de façon moins féroce par rapport à son modèle historique, en montrant à plusieurs reprises qu'il n'est pas un tyran, ni un barbare, mais seulement un conquérant³⁸⁷ : il exprime son mécontentement pour avoir perdu plusieurs soldats dans la bataille - « Sol qui di sangue cristian non veggio /

³⁸⁵ C. DELLA VALLE, *Maometto secondo*, *ibidem*, Erisso: II, 3. [Je ne trouverai du réconfort que quand elle sera morte].

³⁸⁶ D'après Marco Beghelli (*Cf.* « Maometto sbarcò a Venezia », *op.cit.*) les remaniements de la tragédie empêchent d'établir avec certitude si certains éléments appartenaient à la rédaction qui a inspiré le livret ou s'ils ont été ajoutés ou changés ensuite, comme le titre dédié à la jeune-fille en non pas au sultan ou la gratitude de Anna envers Maometto. Dans cette optique, celles qui semblent des lacunes dramatiques du livret par rapport à la tragédie ne seraient donc que la documentation d'un stade précédent de la tragédie, perfectionné lors de la rédaction finale.

³⁸⁷ Même au niveau musical Maometto n'est pas représenté comme un barbare, avec une mélodie « à la turque », mais avec des coloratures. Au théâtre Maometto représente ainsi l'âme rationnelle du triangle amoureux classique, où Anna est poussée par son père et son amant vers des directions opposées (la figure de Calbo ne représente que le double des raisons soutenues par Erisso).

bagnato il suolo : e duolmene »³⁸⁸ - et pour être entré dans la ville non pas par ses prouesses militaires mais grâce à la trahison d'un Vénitien – « troppo a me duol, che questo mio trionfo / meno al valor, che al tradimento io debba »³⁸⁹. En outre il est capable de reconnaître la valeur de son adversaire – « A tanti eroi mal s'addice tal onta [...] Io vincitor ti ammiro »³⁹⁰. Dans la tragédie et dans le livret, il est aussi prêt à s'attendrir à la vue de Anna – « Un barbaro non sono, ma un fido amante ognor »³⁹¹ – et à proférer des paroles d'amour à son égard et à s'en remettre aux décisions de la jeune-fille : « il vincitor del mondo / dinanzi a te s'arresta e trema, e i detti va mendicando »³⁹². Dans *Anna Erizo*, sa psychologie est beaucoup plus dessinée que dans l'opéra, bien que le titre ait été changé par rapport à la source en mettant en valeur non plus l'héroïne sacrifiée, mais le « tyran ». Bien qu'il ait moins d'occasions pour s'exprimer que le personnage de la tragédie, dans l'opéra aussi, Maometto montre qu'il est capable de sentiments tout aussi nobles que ceux du peuple qu'il opprime ; de fait, le compositeur a une vision désenchantée de l'histoire : la raison pour lui n'est pas d'un côté ou de l'autre, car les deux factions sont caractérisées par les mêmes passions et les mêmes tactiques militaires. Il faut en fait rappeler qu'à Naples c'était le moment de la restauration des Bourbons, donc cette dimension politique est sans doute en liaison avec le contexte « *risorgimentale* ».

³⁸⁸ C. DELLA VALLE, *Anna Erizo, op.cit.*, Maometto : II,5, p101. [Ici la terre n'est pas trempée que de sang chrétien : et je le regrette].

³⁸⁹ C. DELLA VALLE, *ibidem*, Maometto : II, 5, p. 102. [Je regrette trop que je doive mon triomphe moins à ma valeur qu'à la trahison].

³⁹⁰ C. DELLA VALLE, *ibidem*, Maometto à Erisso (réf. aux chaînes lui lient les mains d'Erisso et Calbo): II,7, p.105. [À de tels héros cette humiliation ne convient pas. [...] Moi, vainqueur, je t'admire].

³⁹¹ C. DELLA VALLE, *Maometto secondo, op.cit.*, Maometto : I, 6. [Je ne suis pas un barbare, mais toujours un amant fidèle].

³⁹² C. DELLA VALLE, *Anna Erizo, ibidem*, Maometto à Anna : IV, 1, p. 121. [Le vainqueur du monde, devant toi s'arrête et tremble, et mendie tes mots].

Deux versions différentes

Maometto II a débuté le 3 décembre 1820 au théâtre San Carlo de Naples où, comme pour les autres spectacles commandés par Barbaja, Rossini disposait d'une distribution de chanteurs de haut niveau et pouvait expérimenter des innovations à niveau musical. De fait, ce drame en musique développe et approfondit l'expérimentalisme des autres opéras napolitains, en représentant une étape fondamentale du parcours musical rossinien, en réglant avec une grande liberté la disposition et la configuration formelle des morceaux. Le compositeur annule les limites classiques de l'air à numéros pour créer des morceaux considérablement élargis - comme le célèbre ensemble du premier acte, que Rossini appelle ironiquement « terzettone », car il dure presque trente minutes - et reliés entre eux par des renvois thématiques (comme celui qui est lié au tombeau de la mère d'Anna). L'opéra présente aussi de grandes scènes rituelles où le chœur prédomine et, pour la première fois dans sa carrière, il est un véritable *alter ego* dramaturgique des protagonistes, présentant des caractéristiques psychologiques bien délinées.

C'est probablement en raison de ces innovations musicales que la première représentation de *Maometto II* n'a pas rencontré de succès auprès du public napolitain ; cependant, il a rencontré la faveur de la presse, qui a apprécié aussi l'élégance du livret de Della Valle.

Deux ans plus tard, Rossini a repropoé son opéra au Théâtre La Fenice de Venise, qui lui avait commandé la composition d'un nouvel drame en musique – un projet qui se concrétise dans *Semiramide* - et prévoyait aussi l'exécution de *Zelmira*, dernière œuvre composée pour les scènes napolitaines, dont cependant le directeur du Théâtre San Benedetto s'était assuré l'exclusivité, c'est pourquoi La Fenice récupère *Maometto II* malgré son insuccès.

L'opéra débute le 26 décembre 1822, pour inaugurer la saison du Carnaval, et présente de nombreuses modifications par rapport à l'original napolitain : de fait, se doutant que l'évocation de cet épisode historique, même romancé, ne séduirait pas le public Vénitien, Rossini adapte l'œuvre en récupérant une sorte de classicisme

structurel, renonçant ainsi à la construction musicale novatrice qu'il avait créée pour Naples. Mises à part des modifications musicales plus ou moins significatives³⁹³, la différence principale consiste dans le changement du finale tragique en finale heureux, que le compositeur accomplit avec l'aide de Gaetano Rossi³⁹⁴, librettiste lié par contrat à La Fenice et auteur aussi de *Semiramide*, qui sera représenté un mois plus tard. Dans l'avertissement du livret, Rossi écrit :

Pour éliminer l'horreur de la catastrophe scénique, le drame en musique est reconduit à un finale heureux, en s'appuyant sur les premiers succès brillants des Vénitiens racontés par Lauger.³⁹⁵

Tout en gardant presque jusqu'au dénouement le climax tragique et austère que la tragédie de Della Valle lui avait suggéré, Rossini et Rossi préfèrent adoucir le ton : après la bataille entre Calbo et Maometto qui sert à les départager pour savoir qui des deux conquerra Anna, la jeune-fille s'apprête à se donner la mort, lorsque son père et le général arrivent et lui annoncent qu'ils sont parvenus à repousser l'assaut ottoman et que le sultan est en fuite. On célèbre alors le mariage de Calbo et Anna, qui chante le *rondo* final de *La Donna del Lago*, dont la musique était déjà présente dans la dernière scène de *Bianca e Falliero*.

Cette opération de normalisation formelle que Rossini et Rossi accomplissent sur le livret et la partition donne naissance de fait à un nouvel opéra présentant de nombreux points communs avec le précédent et des pages parfaitement identiques, mais qui est dépourvu précisément des caractéristiques qui permettent aujourd'hui de le considérer comme une œuvre de grande valeur artistique : du point de vue dramaturgique, on passe d'une tragédie sanglante à un dénouement des plus

³⁹³ Cf. M. BEGHELLI, « Maometto sbarcò a Venezia », *op.cit.*, pp. 25-44.

³⁹⁴ Cesare DELLA VALLE et Gaetano ROSSI, *Maometto secondo*, Venise, Tipografia Casali, 1822.

³⁹⁵ Gaetano Rossi dans C. DELLA VALLE et G. ROSSI, *Maometto secondo*, *ibidem* : [Onde togliere l'orrore della scenica catastrofe, venne condotto il melo-dramma a lieto fine, appoggiandosi a' primi luminosi successi de' veneti da Lauger riferiti]. L'œuvre à laquelle Rossini fait référence est Marc Antoine LAUGIER, *Histoire de la République de Venise depuis sa fondation jusqu'à présent par Monsieur l'Abbé Lauger*, à Paris, chez N. B. Duchesne, 1758-1768, Vol. 7, chapitre 26.

conventionnels, tandis que musicalement le finale napolitain est nettement plus sophistiqué et compact que le finale vénitien, plus conservateur et soumis aux habitudes du public de la Lagune.

***Maometto II* en scène**

Malgré les modifications apportées par Rossini pour se rapprocher du goût vénitien, la seconde version de *Maometto II* n'a pas obtenu de succès non plus³⁹⁶ et l'opéra a complètement disparu des scènes. Il réapparaît à Paris en 1826, dans une version française à son tour remaniée plusieurs fois, *Le siège de Corinthe*³⁹⁷ qui d'un côté montre l'attachement du compositeur au *Maometto II*, mais de l'autre l'obscurcit définitivement.

Dans ce nouvel opéra, en trois actes, sur un livret de Luigi Balocchi et Alexandre Soumet, converge la grande majorité des morceaux de la première édition du *Maometto II*, alors que la musique est une synthèse des innovations napolitaines de Rossini et des évolutions du genre français de la tragédie lyrique. Le récit change : l'action se déroule à Corinthe et non pas à Negroponte, les Vénitiens sont remplacés par les Grecs et leur sacrifice sur la scène devient un hommage à la lutte contre les Ottomans, qui enthousiasmait l'Europe au XIX^e siècle ; en outre le finale est pleinement tragique en ajoutant à la mort d'Anna la défaite militaire³⁹⁸.

³⁹⁶ Cet insuccès peut être aussi justifié par le mauvais état de santé d'Isabella Colbran qui interprétait le rôle d'Anna.

³⁹⁷ Ce dernier drame en musique a eu une certaine circulation en Italie, sous le titre de *L'assedio di Corinto*.

³⁹⁸ Cf. Giuseppe IEROLLI, Renato DI BENEDETTO et Lorenzo BIANCONI (dir.), *Mosè e Maometto : da Napoli a Parigi*, Tesi di laurea en histoire de la musique, Università degli studi di Bologna, 1989-1990.

***Maometto II* de Pizzi, version napolitaine, 1985**

L'opéra napolitain ne revient sur scène qu'en 1985, après un oubli de 165 ans, grâce à la redécouverte du Rossini Opera Festival et à l'édition critique³⁹⁹ du chef d'orchestre et musicologue Claudio Scimone qui, en tant que principal expert de cet opéra, s'est aussi occupé de la direction musicale.

La mise en scène de cette première représentation dans les temps modernes est confiée à Pier Luigi Pizzi. Il élabore un décor architectural unique, inspiré des œuvres de Palladio, représentant la cour d'un grand bâtiment classique et faisant aussi office de place principale de la ville et, dans le deuxième acte, de souterrain du temple (ill. n° 75). L'artiste explique que sa scénographie :

porte la marque du caractère classique de l'art palladien, dans la mesure où Negroponte est occupé par les Vénitiens ; mais comme il s'agit d'une colonie, la référence sera filtrée par des éléments de l'architecture dalmate, bien sûr sans aucun réalisme, dans une stylisation libre, distancée, comme la musique de Rossini l'exige⁴⁰⁰.

De fait, Pizzi interprète *Maometto II* comme un opéra pleinement classique, basé sur l'opposition entre la passion personnelle et le devoir civil : Anna devient alors la véritable protagoniste et la tragique défaite de l'amour face à d'autres valeurs telles que l'honneur, la fierté et la vertu civile est, à juste titre, mise en valeur.

Le metteur en scène tire son inspiration plus de la musique que du livret, qu'il considère comme un prétexte :

Les climats narratifs du récit théâtral sont tous tellement définis par la musique que le seul chemin possible pour la mise en scène est celui de se rendre aux suggestions et aux spécifications précises que la musique dicte. Si dans l'opéra en général, les livrets sont souvent

³⁹⁹ Claudio SCIMONE (dir.), *Maometto II, commento critico*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1985.

⁴⁰⁰ Pier Luigi Pizzi interviewé par Leonetta BENTIVOGLIO, *Grande festa per Rossini a Pesaro*, dans « La Repubblica » du 7 août 1993 : [che ha l'impronta di una classicità palladiana, visto che Negroponte è occupata dai veneti; ma trattandosi di una colonia, il riferimento sarà filtrato da elementi di architettura dalmata, ovviamente senza alcun realismo, in una stilizzazione libera, distanziata, come la musica di Rossini richiede].

des prétextes, ce discours est plus que jamais valable pour Rossini. Sa théâtralité est implicite, totale, toujours stimulante⁴⁰¹.

Comme dans la musique les Vénitiens et les Ottomans ne sont pas véritablement opposés et Maometto n'est pas un tyran, dans la mise en scène la bataille violente entre les deux peuples est mise au second plan et ils ne s'opposent que par la couleur de leurs costumes, de style Renaissance, plus sobres pour les premiers et plus luxueux pour les seconds (ill. n°76.) :

des blancs, des noirs et des gris pour les chrétiens, caractérisés par une sobriété et une dignité majeures. Des rouges rutilants et pourpres pour le monde islamique, que la musique décrit comme irrésistible et presque tapageur. Néanmoins, le sultan n'est pas un brute, un barbare cruel, mais un homme cultivé, civilisé, amoureux : son but d'exterminateur sait s'éclipser face au sentiment. Homme de pouvoir et stratège très déterminé, il sait se laisser aller à la délicatesse de l'idylle. En ce sens, et bien que la musique impose des passages impétueux et spectaculaires, j'ai privilégié l'aspect privé de l'opéra, son côté le plus intime et douloureux⁴⁰².

Malgré la faveur de la critique - le ROF le reprend aussi en 1992 - et une distribution qui se compose de chanteurs de premier plan comme Lucia Valentini Terrani, Samuel Ramey, Chris Merritt et Cecilia Gasdia, le spectacle ne parvient pas à obtenir un fort succès auprès du public. Ce n'est qu'un défi majeur pour Pizzi qui, en plusieurs occasions, a montré qu'il aime les défis et qu'il n'hésite pas à revenir sur ses créations antérieures.

⁴⁰¹ P.L.Pizzi interviewé par L. BENTIVOGLIO, *idem* : [i climi del racconto teatrale sono tutti talmente definiti dalla musica che l'unica strada valida per la messinscena è quella di abbandonarsi alle suggestioni, alle precise indicazioni, che la musica detta. Se nell'opera, in generale, i libretti sono spesso dei pretesti, il discorso vale più che mai per Rossini. La sua teatralità è implicite, totale, sempre stimolante].

⁴⁰² P.L.Pizzi interviewé par L. BENTIVOGLIO, *idem* : [Bianchi, grigi e neri per i cristiani, caratterizzati da maggiore compostezza e dignità. Rossi rutilanti e vermigli per il mondo islamico, che la musica ci descrive come travolgente e quasi fracassone. Ciò nonostante il sultano non è affatto un bruto, un barbaro crudele, ma un uomo colto, civile, innamorato: i suoi propositi di sterminatore fanno passare in secondo piano di fronte al sentimento. Uomo di potere e determinatissimo stratega, sa lasciarsi andare alla delicatezza dell'idillio. In questo senso, e anche se la musica impone passaggi d'irruente spettacolarità, ho privilegiato l'aspetto privato dell'opera, la sfera più intima e sofferta].



III. 75. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Maometto Secondo*, ROF, 1985. Anna (Cecilia Gasdia) mourante et Maometto II (Samuel Ramey) plus chœurs. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.



III. 76. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Maometto Secondo*, ROF, 1985. Maometto II (Samuel Ramey) et ses soldats. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

Maometto II de Pizzi, version vénitienne, 2005

Ainsi, vingt ans plus tard, le metteur en scène travaille à nouveau sur *Maometto II*, en affirmant que cet opéra continue de le surprendre :

pour le bonheur créatif de Rossini, un moment de grâce, l'un de ses opéras les plus beaux et modernes. <*Maometto II* est > très clair : il sait se faire lire du début à la fin pour son unité et sa cohérence dramatique. Il se déroule comme si Rossini ne voulait plus clore les airs pour continuer à avancer, en liant le discours musical entre les récitatifs et les airs. C'est l'une des meilleures démonstrations de la fausseté de la légende qui décrit Rossini comme un compositeur superficiel, extérieur : < dans ses opéras > tout est pensé, médité, très structuré⁴⁰³.

Le spectacle est proposé à la Fenice de Venise le 28 janvier 2005, en ouvrant une saison conçue comme une cérémonie festive et commémorative ; c'est en fait dans un souci philologique que l'on choisit l'édition vénitienne, qui avait ouvert la saison du Carnaval cent-quatre-vingt-deux ans plus tôt, bien que les musicologues la considèrent de moindre valeur musicale par rapport à l'édition napolitaine. Le directeur artistique du théâtre La Fenice, Sergio Segalini, contribue à cette opération en confiant le rôle de Condulmero, un guerrier vénitien, au contre-ténor Nicola Marchesini, en voulant respecter la tradition baroque⁴⁰⁴. La direction d'orchestre est confiée encore à Claudio Scimone qui s'est aussi chargé, à partir des autographes existants, de l'édition critique de cette deuxième version de l'opéra, dont il s'agit de la première représentation au XXI^e siècle.

L'interprétation *registica* n'a pas changé, mais cette fois l'angle de lecture de l'opéra est radicalement différent par rapport à celui adopté à Pesaro : c'est maintenant le conflit entre le peuple vénitien et le peuple ottoman que Pizzi met au premier plan,

⁴⁰³ P.L.Pizzi interviewé par L. BENTIVOGLIO, *idem* : [per la felicità creativa di Rossini, un momento di grazia, una delle sue opere più belle e moderne. Chiarissima : sa farsi leggere dall' inizio alla fine per compattezza e coerenza drammaturgica. Scorre come se Rossini avesse voluto fare a meno di chiudere le arie per andare sempre avanti, legando il discorso musicale tra recitativi e arie. È una delle migliori dimostrazioni della falsità della leggenda che ci descrive un Rossini superficiale, esteriore: tutto vi appare pensato, meditato, strutturatissimo].

⁴⁰⁴ Il ne s'agit pas, toutefois, d'un choix philologique car ce rôle avait été composé pour un ténor dans la version napolitaine et, dans les nouveaux passages écrits pour la version de Venise, Rossini utilise la clef de basse.

mais aussi l'opposition entre la religion catholique et la religion musulmane, un sujet redevenu actuel.

Tout se passe dans une ville détruite par les bombardements, où se répandent la peur et la terreur d'être envahi, où les tensions sont accentuées, les personnages se montrent sous un regard particulier. C'est une guerre de civilisations et de religions très actuelle et j'ai essayé de saisir ce côté de fait divers, n'oubliant pas que *Maometto II* est né comme une œuvre patriotique, avec un décor qui fait sentir cette atmosphère de guerre et de destruction, mais aussi les personnages qui errent à la recherche de repos et de paix⁴⁰⁵.

Pourtant, cette référence à l'actualité ne se traduit pas scéniquement par une modernisation des décors et des costumes, qui appartiennent en effet au XIX^e siècle : les soldats vénitiens, désormais intégrés dans la ville de Negroponte, s'habillent comme les militaires Grecs, les uniformes foncés d'Erisso et de Calbo se démarquent des costumes en couleurs pastel des soldats vénitiens et de ceux des Ottomans, d'un camaïeu de rouges et accessoirisés de cimenterres (Ill. n° 77). Le chœur des femmes turques, en revanche, est habillé avec des *tchadors* bleu pastel et rouge brique, vêtements utilisés à l'époque comme aujourd'hui et qui rendent le thème des conflits de religion plus proche du public vénitien⁴⁰⁶, de fait ils rappellent les nombreuses images de femmes en *burqa* vues lors de la guerre d'Afghanistan (Ill. n° 78).

La référence au conflit est évidente surtout dans les décors : une structure unique en ruine, après le long siège, qui est à la fois temple et forteresse et présente des colonnes en style dalmato-vénitien (Ill. n° 79). À l'aide des nouvelles technologies du théâtre – récemment rénové - cette structure se soulève en découvrant dans la partie inférieure une vaste crypte romane, dont les voûtes rappellent celle des ponts de Piranèse. Les mouvements verticaux et horizontaux de cette structure permettent aux

⁴⁰⁵ Pier Luigi Pizzi interviewé par Giuseppe TEDESCO, *Maometto secondo, l'invenzione musicale*, dans « Il gazzettino » du 28 janvier 2005: [Tutto si svolge in una città distrutta dai bombardamenti, dove dilaga la paura e il terrore di essere invasi, dove le tensioni si accentuano, i personaggi prendono una luce particolare. È una guerra di civiltà e di religione molto attuale e ho cercato di cogliere questo lato di attualità, non dimentichiamo che *Maometto secondo* nasce come opera patriottica, con una scenografia che faccia sentire questo clima di guerra e distruzione, ma anche il vagare dei personaggi in cerca di tregua e pace].

⁴⁰⁶ Ce choix a beaucoup plu au public de la première représentation vénitienne qui, à l'ouverture du rideau sur la vision du harem (second acte) a applaudi à scène ouverte.

espaces internes et externes de s'alterner, avec une fluidité scénique et dramatique qui correspond pleinement à la musique de Rossini.

Ce drame en musique offre de nombreuses pistes de réflexion : Maometto cherche à tout moment d'éviter des dénouements dramatiques en proposant des solutions politiques vouées à la paix entre les deux peuples, garantie par son mariage avec Anna, qu'il aime et dont il est aimé en retour. C'est un épilogue que la morale chrétienne de l'époque n'aurait pas pu accepter et qui, aujourd'hui, ne semble pas complètement dépassé. En outre, en habillant les concubines de Maometto avec des costumes qui rappellent le tchador, Pizzi prend position sur les conflits de religion, toujours actuels. L'horreur qu'Anna éprouve, lorsqu'elle entend les vers « l'amar fra gioia e riso / è una dolce servitù »⁴⁰⁷, car elle imagine que « l'esclavage d'amour » soit un « esclavage » tout court, révèle sa peur de l'étranger et évoque en même temps les méfaits des extrémismes religieux et la méfiance envers les personnes qui pratiquent de cultes différents du propre.



Ill. 77. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Maometto Secondo*, La Fenice, 2005. Maometto II (Lorenzo Regazzo) et ses soldats. Photo Michele Crosera, Venise, archives du Teatro La Fenice.

⁴⁰⁷ C. DELLA VALLE, *Maometto secondo*, *op.cit.*, Chœur : II,1. [Aimer entre la joie et le bonheur / est un doux esclavage].



III. 78. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Maometto Secondo*, La Fenice, 2005. Anna (Carmen Giannattasio) dans l'harem, acte II. Photo Michele Crosera, Venise, archives du Teatro La Fenice.



III. 79. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Maometto Secondo*, La Fenice, 2005. Vue globale du décor sur deux niveau ; en bas Maometto II (Lorenzo Regazzo) et Paolo Erisso (Maxim Mironov). Photo Michele Crosera, Venise, archives du Teatro La Fenice.

SECTION II
CHAPITRE III

De *La Bible* à l'*opera seria*, le Rossini sacré

MOSÈ IN EGITTO ENTRE SACRÉ ET PROFANE

*Mosè in Egitto*⁴⁰⁸ (1818) est une « action tragique-sacrée » en trois actes sur un livret d'Andrea Leone Tottola, tiré de la *Bible* (*Exode*, chapitres 1-15) et de la tragédie *L'Osiride* (1760) de Francesco Ulisse Ringhieri⁴⁰⁹.

Les sources : le mélange des genres

L'axe sacré

Mosè in Egitto est représenté pour la première fois au Théâtre San Carlo de Naples le 5 mars 1818, pendant la période du carême, au cours de laquelle il était interdit de représenter des opéras à sujets 'laïques', selon une tradition qui avait été instituée à Naples en 1785 sous les Bourbons et qui était provisoirement tombée en désuétude pendant la période révolutionnaire. Pour tourner l'obstacle, il suffisait de proposer un sujet austère et inspiré par les saintes Écritures ; de cette manière, la période d'inactivité était réduite à la seule semaine Sainte, ce qui, d'après Franco Piperno

< Était > un compromis entre la dévotion traditionnelle de la période du carême et la disposition favorable du souverain à accorder aux impresarios, aux artistes et au public une saison de plus⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ Andrea Leone TOTTOLA, *Mosè in Egitto* (version de 1819), dans *Mosè in Egitto – Moïse et Pharaon* par Emilio Sala, Pesaro, Fondazione Rossini, 2008. Introduction

⁴⁰⁹ Francesco Ulisse RINGHIERI, « L'Osiride », dans *Tragedie del P.D. Francesco Ringhieri monaco olivetano, rivedute e corrette dallo stesso, ed accresciute altre cinque non più stampate*, vol. II, Venise, Zatta, 1788, pp.1-111.

⁴¹⁰ Franco PIPERNO, « Il "Mosè in Egitto" e la tradizione napoletana delle opere bibliche », dans Paolo FABBRI (dir) *Gioachino Rossini, 1792-1992. Il testo e la scena*, (Actes du colloques – Pesaro, 25-28 juin 1992), Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 255-271 : [un compromesso tra la tradizionale devozionalità del periodo quaresimale e la favorevole disposizione del sovrano a concedere ad impresari, artisti e pubblico una stagione in più].

C'est pourquoi l'*impresario* napolitain Barbaja commande à Rossini un sujet sacré⁴¹¹, une thématique sur laquelle le compositeur n'avait plus travaillé depuis son œuvre de jeunesse *Ciro in Babilonia* (1812). C'était aussi pour lui l'occasion de se mesurer de nouveau avec la forme de l'*oratorio*, traditionnellement lié aux sujets sacrés, qu'il avait depuis longtemps exprimé l'intention d'écrire⁴¹². Bien que cette opération fût risquée parce qu'elle ne répondait pas à la vogue du moment, Rossini croyait fermement en sa valeur artistique, parce qu'elle lui permettrait d'expérimenter un rôle de protagoniste pour le chœur : « L'*oratorio* me demande beaucoup d'efforts car il appartient à un genre qui n'est pas porteur d'effet pour le public et qui est, plutôt, sublime »⁴¹³. De fait, cette forme musicale demande l'utilisation d'ensembles massifs, de larges mouvements choraux et de solos éloquentes qui, étant associés au récit biblique, donnent à ce drame en musique une solennité et une épaisseur toutes nouvelles pour le compositeur de Pesaro. De fait, bien que ces caractéristiques soient présentes dans ses autres œuvres qu'il a écrites lors de sa période napolitaine, ici elles s'associent aux éléments surnaturels et spectaculaires : les dix plaies qui punissent l'Égypte, les miracles de Moïse, le passage de la Mer Rouge.

Tous ces effets sont inspirés de la *Bible*, et en particulier de l'*Exode* (chapitres 1-15) - dont le librettiste Tottola essaye d'être très fidèle - où l'on narre des nombreuses tentatives de Moïse de pour obtenir du pharaon la liberté du peuple

⁴¹¹ En réalité il y a aussi une autre motivation : il fallait créer un rôle féminin d'une certaine importance pour Isabella Colbran, qui à l'époque était la maîtresse de Barbaja.

⁴¹² La partition n'est pas complètement originale, comme il arrivait souvent à l'époque, car Rossini recourt aux habituels 'auto-emprunts'. L'opéra qui est repris davantage est le *Ciro in Babilonia* (1812, mis en scène surtout en Émilie-Romagne, donc inconnu à Naples) dont l'air « Vorrei veder lo sposo » (I, 10) devient l'air d'Amaltea « La pace mia smarrita » (II, 2) ; le thème du finale II « Porgi la destra amata » (II, 6) est tiré du morceau correspondant « Copra un eterno oblio » (II, 16) de l'*Aureliano in Palmira*, tandis que le chœur « Se a mitigar tue cure » (II, 6) est repris avec très peu de changements du chœur « Schiudi le porte al tempio » de l'*Adelaide di Borgogna* (finale I). Rossini recourt aussi à la coopération du musicien Michele Carafa pour composer l'air de Faraone qui se trouve au premier acte, plus tard il le remplacera par sa propre version. Ces morceaux sont les premiers qui sont modifiés lorsque Rossini intervient sur cet opéra.

⁴¹³ V. EMILIANI, *Il furore e il silenzio*, op.cit, p. 171 qui cite une lettre de Rossini à sa mère daté de fin février 1818 : [L'*oratorio* mi costa assai fatica perché di un Genere non di molto effetto Popolare ma Sublime].

hébreu. Ce sujet semble exercer une forte fascination sur Rossini, ce qui a motivé cette interrogation de Pietro Mioli :

Qui sait si l'amitié existant de longue date entre sa famille et celle de certains habitants de Pesaro, comme les D'Ancona, affranchis provisoirement du ghetto par son père Vivazza, n'a pas eu un rôle en cette attraction pour le thème de la libération des Juifs et de leur retour dans la Terre Promise, en traversant la Mer Rouge parmi des prodiges divins⁴¹⁴.

Cependant, la complète adhésion de Rossini au sujet proposé par l'*impresario* n'était pas suffisante pour assurer le succès de l'opéra, qui devait surtout répondre aux goûts du public, c'est pourquoi le compositeur et le librettiste décident de mêler au thème biblique un récit portant sur le conflit entre l'amour et le devoir :

J'ai essayé de rendre <le livret> plus intéressant avec l'épisode des amours d'une jeune-fille juive avec le fils aîné de Faraone, de façon qu'il puisse, avec une ferveur majeure, s'engager auprès de son père pour retenir en Égypte le peuple d'Israël en état d'esclavage⁴¹⁵.

Le principal problème artistique pour Rossini et Tottola était donc celui de trouver le juste équilibre entre le récit ayant comme protagoniste Mosè et celui qui porte sur deux jeunes amants : c'était une opération délicate car le récit profane devait quand même permettre à l'opéra d'être représenté dans la période du carême. Ils proposent alors un mélange des genres, en faisant en sorte que l'action biblique encadre l'action en intéressant le premier et le troisième acte, alors que le récit amoureux, bien qu'introduit dès le début de l'opéra, est surtout concentré au deuxième acte, où il se termine. Bien qu'on puisse remarquer un équilibre des genres, il ne peut y avoir aucun doute sur la prédilection de Rossini pour l'axe sacré par rapport à l'axe profane, ce dont témoigne l'aspect solennel qu'il attribue au personnage de Mosè. De fait, malgré la narration d'un amour impossible, *Mosè in Egitto* ne présente pas les

⁴¹⁴ P. MIOLI, *Invito all'ascolto...*, *op.cit.*, p. 174 : [chissà che l'amicizia perdurante fra la sua famiglia e quella di alcuni ebrei pesaresi, come i D'Ancona, affrancati provvisoriamente dal ghetto dal padre Vivazza, non avesse una parte in questa attrazione per il tema della liberazione degli Ebrei e del loro ritorno alla terra promessa attraversando il Mar Rosso fra divini prodigi].

⁴¹⁵ A. L. TOTTOLA. *Mosè in Egitto*, *Op. cit.* introduction : [Ho creduto di rendere più interessante coll'episodio degli amori di una donzella ebrea col figlio primogenito di Faraone perché costui potesse con maggior fervore impegnarsi presso il padre a trattenerlo schiavo in Egitto il popolo d'Israele].

caractéristiques des autres *opere serie* rossiniens, mais il pourrait être considéré comme un *oratorio* amplifié et amélioré à travers le style que le compositeur avait mis à point à Naples :

Quand cette œuvre biblique et insolite de Rossini apparut, le grand réservoir de sujets non profanes traités à la manière du drame en musique n'hésita pas à l'attirer vers soi, et même à l'appeler "*grand'oratorio*" malgré la représentation scénique effective et l'évidente contamination du sacré avec le profane demandée par les exigences du théâtre⁴¹⁶.

L'axe profane

L'axe profane se fonde sur la tragédie *L'Osiride* de Francesco Ulisse Ringhieri. Ce texte, comme ses autres drames, circulait à Naples depuis longtemps, de fait Tottola, parle dans son introduction de « fameuse tragédie de Monsieur Ringhieri »⁴¹⁷, en faisant comprendre que les spectateurs la connaissaient déjà.

Bien qu'elle soit aussi librement inspirée de l'*Exode*, la tragédie met au second plan le récit biblique au profit du personnage éponyme, fils du pharaon et amoureux d'Elcia, une jeune-fille juive. Mosè et le peuple hébreux n'ont ici qu'une fonction d'antagonistes, car leur parcours de libération vient interférer avec les sentiments des deux jeunes gens, qui doivent renoncer à leur amour pour des raisons politiques et religieuses. Rossini et Tottola, en revanche, placent au centre de leur drame en musique la question de la libération des Hébreux et mettent sur un autre plan les vicissitudes des deux jeunes amants. Malgré cette différente organisation, les éléments que Tottola tire de la source de Ringhieri sont nombreux : il reprend notamment le caractère des personnages, que nous étudierons mieux par la suite, et l'extrême spectacularisation des châtements et de leur destitution éventuelle, comme la plaie des ténèbres et la lumière finalement redonnée à l'Égypte (I, 1 et I, 2), la pluie de grêle et

⁴¹⁶ P.MIOLI, *Invito all'ascolto...*, *op.cit.*, p. 145 : [Quando comparve l'isolita opera biblica di Rossini, il capiente serbatoio di argomenti non profani trattati alla maniera melodrammatica non esitò a guadagnarla a sé, a chiamarla anche "grand'oratorio" nonostante l'avvenuta rappresentazione scenica e la palese contaminazione del sacro col profano richiesta dalle ragioni di teatro].

⁴¹⁷ A.L. TOTTOLA. *Mosè in Egitto*, *op. cit.*, introduction : [conosciuta tragedia del signor Ringhieri].

de feu (I, 8), la mort d'Osiride (II, 6). Rossini et Tottola réservent à ces effets spectaculaires les moments à plus haute intensité dramatique de l'opéra : l'introduction et les finales I et II. Tottola reprend aussi la distribution des personnages en deux groupes opposés, entre lesquels deux personnages féminins appartenant chacune à une faction (la juive Elcia et la femme du pharaon, Amaltea) tentent une médiation.

Le croisement des axes

Dans l'ensemble, le premier acte du livret de Tottola correspond à peu près aux trois premiers actes de la tragédie de Ringhieri. Rossini ouvre son drame en musique *in medias res*, dans le moment le plus intense du drame vécu par le peuple égyptien : l'Égypte est immergée dans le noir, c'est le châtement que Dieu a infligé au peuple de Faraone qui n'a pas tenu sa promesse de libérer les Hébreux de l'esclavage et de les laisser partir pour la Terre Promise. Cette scène montre ainsi une tragédie sans catharsis : les Égyptiens invoquent leur roi pour être libérés de la malédiction, chacun est pris par l'horreur et l'angoisse de l'impuissance, soulignées musicalement par un thème repéré par Paolo Isotta, que l'on pourrait appeler le « thème de l'angoisse »⁴¹⁸.



Ill. 80. Rossini Gioachino, *Mosè in Egitto.*, Ill. 1. Le thème de l'angoisse.

⁴¹⁸ Cf. Paolo ISOTTA, « I diamanti del Rossini napoletano », dans *Mosè in Egitto - Moïse et Pharaon - Mosè*, Turin, UTET, 1974.

La scène des ténèbres nous plonge directement dans l'ambiance mystique du miracle : le tourment des personnages ne trouve une fin que lorsque Mosè invoque Dieu, qui restaure la lumière en apportant le soulagement tant espéré. Cet épisode s'inspire librement de la tragédie *L'Osiride*, qui commence aussi en montrant l'Égypte affligée par la plaie des ténèbres. La didascalie introductive de la source précise que :

La scène se déroule à l'intérieur du Palais de Faraone, dans la ville de Tanis [...] où il fait nuit, et Mosè et Aronne sont occupés à commenter la plaie des ténèbres qui afflige les Égyptiens et épargne les Juifs sur lesquels le soleil continue de briller⁴¹⁹.

La solution miraculeuse qui redonne la lumière aux Égyptiens en échange de la liberté se place dans la scène 9 de l'acte I de la tragédie, tandis que dans le livret de Tottola cette scène est placée à la fin de l'introduction (toujours I, 1) où le pharaon, ayant reconnu être la cause des maux qui frappent son peuple, fait appeler Mosè :

Mano ultrice di un dio! Tardi conosco
l'immenso tuo poter, che troppo... ahi folle!
a' danni dell'Egitto io provocai.
I tuoi dilette Ebrei
chiami al deserto, onde si compia il grande
sacrificio che brami? Io lo prometto,
più non m'oppongo, e 'l tuo voler rispetto⁴²⁰.

Les deux scènes initiales ont un caractère d'exemplarité, car elles montrent le châtement divin (les ténèbres), le repentir (le pharaon qui reconnaît son erreur), l'invocation d'un homme (Mosè) dont la parole sert d'intermédiaire avec le transcendant, la pardon qui entraîne l'annulation du châtement (la lumière) suivi d'un chant à la gloire Dieu. De fait, bien que poussé par son frère Aronne à ne pas croire

⁴¹⁹ D.TORTORA, *Drammaturgia del Rossini...*, op. cit., p. 88 : [la scena si presenta dentro la reggia di Faraone nella città di Tani [...] dove è notte e Mosè e Aronne sono intenti a commentare la piaga delle tenebre che affligge gli egizi e risparmia gli ebrei sui quali continua a splendere il sole].

⁴²⁰ A.L.TOTTOLA, *Mosè in Egitto*, op. cit., Faraone : I, 1. [Main vengeresse d'un dieu ! Je reconnais trop tard / Ton immense pouvoir que...moi fou ! / J'ai provoqué pour le malheur de l'Égypte. / Appelles-tu dans le désert tes Hébreux bien-aimés / Afin que le grand sacrifice que tu désires ardemment / Soit accompli ? Je le promets / Je ne m'opposerai plus, et je respecte ta volonté].

aux promesses du pharaon, qui trop souvent n'a pas tenu sa parole, Mosè invoque le pardon de Dieu pour l'Égypte :

Eterno! Immenso! Incomprensibil dio!
Ah tu, che vegli ognora
de' tuoi servi allo scampo, e 'l popolo tuo
colmi di benefizi! Ah tu, che in giusta
lance delle opre nostre osservi il peso!
Ah tu, che sei il santo, il giusto, il forte,
che l'oppressor del popol tuo punisci,
glorifica il tuo nome,
fa' pompa di clemenza,
e dell'Egitto a nuova meraviglia,
il lume, che sparì, rendi alle ciglia⁴²¹.

Ensuite Mosè « secoue la verge et à l'instant un jour très lumineux succède aux ténèbres »⁴²². Il s'agit du premier prodige et du premier effet spectaculaire de l'opéra.

ARONNE E MOSÈ :
Celeste man placata!
Chi è mai che non comprende
a prove sì stupende
la somma tua bontà?
AMALTEA, FARAONE E OSIRIDE:
(Stupor m'agghiaccia il core!
Muto il mio labbro rende!
Chi ad opre sì stupende
resistere potrà?)⁴²³.

Tous les Égyptiens exultent en glorifiant Dieu, sauf Osiride, qui craint de perdre pour toujours sa bien-aimée Elcia. Il cherche alors à s'interposer à la volonté divine et

⁴²¹ A.L.TOTTOLA, *Mosè in Egitto, op. cit.*, I, 2. [Dieu eternal ! Immense ! Incompréhensible ! / Ah toi, qui veilles toujours / Sur le salut de tes serviteurs et remplis de bienfaits / Ton peuple ! Ah toi, qu'avec la balance de la justice / Pèses le poids de nos actions ! / Ah toi, qui es le saint, le juste, le fort, / Qui punis l'oppresseur de ton peuple, / Glorifie ton nom, / Montre ta clémence, / Et, en suscitant un nouvel émerveillement, / Rends aux yeux de l'Égypte la lumière qui avait disparu].

⁴²² A.L.TOTTOLA, *idem* : [Scuote la verga, ed alle tenebre succede all'istante il più luminoso giorno].

⁴²³ A.L.TOTTOLA, *ibidem*, I, 2. ARONNE ET MOSÈ : [Main divine calmée ! / Qui peut, avec des épreuves si étonnantes / Ne pas comprendre / Ta suprême bonté ?] ; AMALTEA, FARAONE E OSIRIDE: [La stupeur gèle mon cœur ! / Elle rend mes lèvres muettes ! / Qui peut résister / À des œuvres si étonnantes].

paternelle – Faraone a dit aux Hébreux qu'ils pourront partir avant le soir - en cherchant d'abord à alléguer la raison d'État, ensuite, n'étant pas écouté, il corrompt Mambre, qui est certain que les prodiges de Mosè ne sont que les trucs d'un imposteur.

Va'... dappertutto
spargi il velen della discordia: vegga
dalla partenza ebrea
le sue perdite Egitto: infin se l'oro
basta del volgo a guadagnare i cori,
disponi a larga man de' miei tesori⁴²⁴.

Mambre se laisse donc persuader de fomenter une révolte populaire contre la décision de Faraone, qui aurait ainsi fait perdre au pays tous ses esclaves. Ensuite arrive Elcia, en larmes, pour saluer son époux pour la dernière fois. C'est le célèbre duo « Ah se puoi così lasciarmi » (« Ah, si tu peux me quitter ainsi », I, 4) dans lequel Osiride cherche à retenir sa femme, mais elle affirme qu'« une loi barbare »⁴²⁵ l'empêche de le faire. Osiride réagit en proférant des mots de défi contre Dieu :

OSIRIDE:
Orrendi e neri
cadan tutti sul mio capo
del tuo dio gli sdegni, e l'ire...
ELCÌA:
Ma funesto un tanto ardire...
OSIRIDE:
L'alma mia non sa tremar⁴²⁶.

C'est alors que la foule déchaînée rassemblée par Mambre se masse devant le palais royal en demandant la révocation de la libération des Hébreux. Ici entre en scène Amaltea, femme du Pharaon, qui s'est convertie au judaïsme. Elle craint pour

⁴²⁴ A. L. TOTTOLA, *Mosè in Egitto, op.cit.*, Osiride : I, 3. [Va partout, / Sème le poison de la discorde : que l'Égypte / Voie ses pertes dues / Au départ des Juifs : finalement si l'or / Suffit à gagner les cœurs du peuple, / Dispose largement de mes trésors].

⁴²⁵ A.L.TOTTOLA, *ibidem*, I, 4 : [un barbaro dover].

⁴²⁶ A.L.TOTTOLA, *idem*. OSIRIDE : [Que le mépris et la colère de ton Dieu, / Tombent horribles et noirs / Sur ma tête] ; ELCIA : [Mais tant d'effronterie est dangereuse...] ; OSIRIDE : [Mon âme ne sait pas trembler].

son peuple et sa famille, et essaye en vain d'arrêter la colère de son fils et l'orgueil de son époux, en leur rappelant la « le fléau divin »⁴²⁷. Faraone, en fait, se laisse convaincre par son fils à retracter encore une fois sa promesse, et envoie ce dernier chez Mosè pour le prévenir que tout juif tentant la fuite serait tué.

Dans une plaine près de Tanis, les Hébreux pensent désormais être libres et prient sereins, seule Elcia n'est pas heureuse et prie Dieu de lui donner la force d'accepter la séparation de son époux. Tottola et Rossini reproposent ainsi le schéma de la scène I, 2, qui alternait aussi la joie et la douleur : la jubilation des Égyptiens pour la dissipation des ténèbres et la souffrance d'Osiride à cause de l'éloignement de sa femme. Les juifs apprennent avec désespoir qu'il leur est interdit de partir et Mosè prédit d'autres châtements divins pour le peuple du pharaon : « bientôt la grêle et le feu détruiront l'Égypte »⁴²⁸.

Osiride ordonne alors à ses soldats de le tuer et seule l'arrivée de Faraone empêche que la violence soit utilisée. Le pharaon confirme sa dernière décision, alors Mosè « secoue la verge, une foudre éclate et la grêle tombe impétueuse avec une pluie de feu »⁴²⁹. Le schéma structurel de la scène introductive est reproposé inversé dans ce finale premier : annulation du châtement / nouvelle faute / nouveau châtement. Un coup de théâtre en deux temps trouve sa place dans ce finale : le premier est un événement seulement annoncé, la révocation de la permission de partir ; le second est l'événement le plus spectaculaire de tout le morceau, le deuxième prodige-effet spécial : la plaie de la pluie de grêle et de feu, causée par l'orgueil des Égyptiens. La suite chronologique et dialectique du drame est ainsi interrompue avec une dilatation de l'instant de trouble et d'effroi.

Dans ce même finale premier la juxtaposition des deux pôles dramatiques de l'opéra devient tangible : d'un côté le versant des sentiments privés Elcia / Osiride, d'autre côté celui de la raison d'état / justice divine. Les changements de sentiments et

⁴²⁷ A.L.TOTTOLA, *Mosè in Egitto*, *op.cit.*, I, 1 : [flagello divino].

⁴²⁸ A.L.TOTTOLA, *ibidem*, I, 7 : [Fra poco / la grandine, ed il foco / Egitto struggerà].

⁴²⁹ A.L.TOTTOLA, *ibidem*, I, 8 : [scuote la verga, scoppia un tuono e cade impetuosa la grandine, e la pioggia di fuoco].

d'atmosphère dans chaque phase du numéro sont soulignés par la musique ; chez Rossini, toutefois, la caractérisation individuelle est annulée par l'uniformité du sentiment des personnages.

Le deuxième et le troisième acte occupent ensemble une moitié du volume total de l'opéra. Il y a une grande disproportion entre les deux premiers actes et le troisième, qui, selon Paolo Isotta, par sa nature musicale et sa longueur (environ 15 minutes), ne serait qu'un finale qui devrait être rattaché au second acte. Cependant, affirme-t-il, il s'agit d'un choix des auteurs, motivé par une raison dramatique précise, celle d'éviter tout mélange de sujets : dans le deuxième acte on résout et on éteint toute histoire privée des personnages, tandis que l'acte III ne s'intéresse qu'à l'axe sacré.

Le deuxième acte condense les événements des deux derniers actes de la tragédie de Ringhieri. Pour conjurer une nouvelle malédiction de Dieu, Faraone ordonne aux Hébreux de partir immédiatement. Ensuite il appelle son fils pour lui annoncer l'heureuse conclusion des négociations pour son mariage avec la princesse d'Arménie, une scène insérée dans le but de donner de l'essor au malheur affectif d'Osiride et de motiver ainsi le duo entre Faraone et son fils. Peu après, Aronne informe Mosè qu'Osiride a enlevé Elcia et que l'ordre a été donné de poursuivre le couple. Mosè prie son frère de prévenir Amaltea et de rejoindre avec elle les deux fugitifs. Si jusqu'à ce moment il y a une coïncidence presque parfaite avec l'acte III de *L'Osiride* de Ringhieri, au milieu de l'acte, Tottola et Rossini créent un espace privilégié pour la protagoniste féminine Elcia, qu'ils tirent d'une troisième source : le drame en musique *Le passage de la Mer Rouge*⁴³⁰ d'Henry Darondeau sur un livret d'Augustin Hapdé, présenté à Paris le 15 novembre 1817. Dans cette scène, Osiride décide de soustraire son épouse à son peuple, qui est désormais sur le point de quitter

⁴³⁰ Cette source n'a été repérée que récemment, bien que les critiques parisiens l'eussent souvent mentionnée à l'époque de la première de *Moïse et Pharaon* en 1827. Cf. Paolo QUAZZOLO, « I libretti per il "Mosè" di Rossini: dal racconto biblico al palcoscenico musicale », dans Tiziana PIRAS (dir.), *Gli scrittori italiani e la Bibbia*. Actes du colloque de Portogruaro, 21-22 octobre 2009, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2011, pp. 93-104.

l'Égypte, en la cachant dans un souterrain où il lui propose de vivre dans la clandestinité, dans les bois. Ce projet, cependant, n'aboutit pas à cause de l'arrivée d'Aronne et d'Amaltea. Ce séjour dans les souterrains rentre à juste titre dans ce que Daniela Tortora appelle le « *topos* du personnage enfermé »⁴³¹, typique à son avis des deuxièmes actes rossiniens, et que nous avons déjà rencontré dans le *Tancredi*. Elle affirme que, si on exclut les palais et les appartements privés, dans la plupart des cas, les deuxièmes actes des opéras de Rossini se déroulent dans des espaces clos, sombres et écartés, à l'aspect inquiétant et même épouvantable. Ces endroits appartiennent à deux catégories : les prisons, où le personnage enfermé attend la mort pour une faute, qui, la plupart du temps, n'a pas été commise (comme dans *Tancredi*) ; et les souterrains, où les personnages se réunissent pour lier leurs destinées et donner une impulsion à la solution du drame. Dans *Mosè in Egitto*, l'enfermement d'Elcia est une forme de captivité, un sacrifice, un prix à payer pour atteindre le bonheur. Elle a un caractère d'anticipation, presque de présage par rapport au dénouement du drame.

À la suite de cette scène, Faraone, en craignant que les Hébreux, une fois libérés, aident les peuples ennemis de l'Égypte, renie encore sa promesse. Indigné, Mosè déclare que le prince héritier et tous les premiers-nés du pays seront frappés par la foudre divine. Pour préserver son fils de la prophétie, Faraone annonce à l'assemblée de nobles qu'Osiride partagera avec lui le trône et condamne Mosè à mort.

Même dans ce cas, comme dans le finale premier, on a deux coups de théâtre : le premier est la révélation de la part d'Elcia du lien nuptial qui la lie à Osiride. Cet élément est aussi emprunté au livret de Hapdé et diffère de la tragédie de Ringhieri où les deux jeunes gens ne sont que des amants. La jeune-fille supplie son époux de libérer Mosè et de la laisser partir avec son peuple. Elle le prie ensuite d'accepter sa destinée royale et de consentir à épouser la princesse d'Arménie en la laissant expier son erreur avec la mort (air « *porgi la destra amata* », « *tend-lui ta main droite, qui m'est si chère* », II, 6). Ici se passe le second coup de théâtre, la mort tragique du prince égyptien : Osiride demeure inébranlable, « il dégaine son épée et veut se jeter

⁴³¹ D. TORTORA, *Drammaturgia del Rossini...*, *op. cit.*, p. 194 : [*topos* del personaggio recluso].

sur Mosè » et « lorsqu'il se jette sur Mosè, il est frappé par une foudre et tombe inanimé sur le sol. Tous sont surpris. L'ange exterminateur traverse le palais»⁴³².

Le deuxième acte est donc décidément plus orienté vers une accentuation de la tragédie qui tourne autour du couple d'amants et, de façon encore plus marquée, du prince égyptien. Mosè occupe une position subalterne, d'antagoniste, et son rôle de censeur et de punisseur devient purement fonctionnel au déclenchement de la catastrophe : le déchaînement de la fureur assassine d'Osiride qui l'amène à l'accomplissement de son sacrifice. La tragédie de Ringhieri trouve dans la mort d'Osiride sa catastrophe, les deux dernières scènes de l'acte V voyant le repentir décisif de Faraone et son consentement au départ des Hébreux ; dans l'opéra de Rossini et Tottola, en revanche, le même événement ne marque que le commencement de l'action sacrée à laquelle est réservé l'acte III tout entier.

Le dernier acte de Tottola/Rossini, est en effet bâti librement sur la base du récit biblique, qui fournit l'opportunité d'achever le dénouement de l'action à travers le complet anéantissement des méchants. Ici, après avoir traversé le désert, les Hébreux s'arrêtent sur les rivages de la Mer Rouge, dans l'impossibilité de poursuivre leur chemin vers la Terre Promise.

DONNE :
Ecco l'effetto
del celeste favor.
UOMINI :
Or dove sono
le tue promesse?⁴³³

C'est donc à son peuple que Mosè doit maintenant montrer la puissance divine :
« il touche avec la verge la mer, dont les flots, en se séparant, créent un chemin dans le

⁴³² A.L.TOTTOLA, *Mosè in Egitto*, *op. cit.*, II, 6 : [snuda il ferro e si vuole avventare a Mosè] et [mentre si scaglia contro Mosè è colpito da un fulmine e cade morto al suolo. Tutti restano sorpresi. L'angelo sterminatore attraversa la reggia].

⁴³³ A. L. TOTTOLA, *Mosè in Egitto*, *ibidem*, acte III dernière scène. FEMMES : [Voici l'effet / De la faveur divine] ; HOMMES : [Or, où sont-elles / Tes promesses ?]

milieu »⁴³⁴. Tout le peuple juif passe à travers les eaux en arrivant à l'autre rivage et poursuit son chemin. Les Égyptiens, guidés par Mambre et Faraone, se lancent dans le passage à leur suite pour venger la mort d'Osiride, mais ils sont submergés par les flots qui se referment sur eux.

La version de 1819

Le public napolitain a beaucoup apprécié l'*oratorio* rossinien, à l'exception du bref acte final et de la scène de la traversée de la Mer Rouge qui, semble-t-il, aurait provoqué des manifestations bruyantes d'hilarité à cause de problèmes techniques⁴³⁵. La musique de Rossini n'aurait pas suffi à garder le pathos et sauver l'opéra de l'échec⁴³⁶, comme on peut le lire dans la biographie de Rossini écrite par Stendhal :

Le poète Tottola avait amené le passage de la mer Rouge, sans réfléchir que le passage n'était pas d'aussi facile exécution que la plaie des ténèbres. Par l'effet de la place qu'occupe le parterre, il ne peut, dans aucun théâtre, apercevoir la mer que dans le lointain ; ici, il la fallait de toute nécessité sur le second plan, puisqu'il s'agit de la passer. Le machiniste de San Carlo, voulant résoudre un problème insoluble, avait fait des choses incroyables de ridicule. Le parterre voyait la mer élevée de cinq à six pieds au-dessus de ses rivages ; les loges, plongeant sur les vagues, apercevaient à plein les petits *lazzaroni* qui les faisaient s'ouvrir à la voix de Moïse. On rit beaucoup ; la joie était si franche, qu'on ne put se fâcher et siffler. On n'entendit guère la fin de la pièce⁴³⁷.

⁴³⁴ A. L. TOTTOLA, *Mosè in Egitto*, *ibidem*, III, 1 : [Tocca colla verga il mare, le di cui onde dividendosi, lasciano in mezzo una strada].

⁴³⁵ Maria Ida BIGGI, « Il primo e l'ultimo allestimento di Moïse » dans Gioachino ROSSINI, Riccardo MUTI (dir.), *Moïse et Pharaon*, Milan, Vox Imago, 1994, p.52 : [Il mar Rosso era rappresentato da un telone sotto al quale una massa di scugnizzi doveva muoversi per simulare il movimento delle onde e la tempesta. Il telone si lacerò e il decoratore e il capo macchinista finirono tra le onde, inoltre il pubblico poteva vedere le teste dei ragazzi che ridevano a crepelle e fu indotto a ridere a sua volta].

⁴³⁶ Sur les effets spéciaux de *Mosè in Egitto* et de *Moïse et Pharaon* à l'époque de composition voir Céline FRIGAU, *L'œil et le geste. Pratiques scéniques de chanteurs et regards de spectateurs au Théâtre Italien (1815-1878)*, p.465-492. Thèse soutenue le 5/12/2009, Université Paris 8, à paraître, Paris, Honoré Champion, 2013.

⁴³⁷ STENDHAL, *Vie de Rossini*, *op.cit.*, p. 344.

L'année suivante, Rossini élabore alors une nouvelle version⁴³⁸ de *Mosè in Egitto*, présentant un morceau inédit au succès immédiat⁴³⁹, la célèbre prière chorale « Dal tuo stellato soglio » (« De ton siège étoilé », III, 1). Et, le 7 Mars 1819, Rossini présente son opéra devant le même auditoire, remportant enfin un triomphe⁴⁴⁰.

Ce nouveau *Mosè* présente notamment un troisième acte complètement remanié et réorganisé : il ne se compose désormais que de deux scènes, la première avec les Hébreux guidés par Mosè dans le passage de la Mer Rouge et la célèbre prière, la seconde avec l'arrivée de Faraone, Mambre et des soldats égyptiens.

Cette structure différente, qui n'altère aucunement l'action, permet de mettre en relief le personnage éponyme et sa prière, en détournant l'attention de la scène de la mer Rouge, qui avait suscité autant d'hilarité l'année précédente. En outre, l'emboîtement des épisodes permet de briser l'ambiance extatique et figée de la prière avec l'irruption des Égyptiens, caractérisée musicalement par un rythme pressant et frénétique. Finalement, l'énonciation des peurs et des perplexités des Juifs, auxquelles s'oppose le miracle de l'ouverture des eaux, est retardée par rapport à la prière (en 1818 ces sentiments étaient exprimés dans l'introduction de l'acte III tandis que dans la version de 1819 l'acte commence avec les mots puissants et rassurants de Mosè) et la fermeture de la mer sur les Égyptiens se passe sans l'intervention du chant, permettant de différer le commentaire musical des événements à la fermeture de l'acte.

On peut observer que du point de vue musical, la structure du troisième acte de 1818 et de 1819 est exactement la même : les deux s'ouvrent avec la même scène,

⁴³⁸ Malheureusement, bien qu'il soit possible de spéculer sur le contenu du troisième acte sur la base du livret original imprimé en 1818, aucune partition musicale n'est parvenue jusqu'à nous.

⁴³⁹ Stendhal affirmait que cette prière avait été écrite en un quart d'heure sur demande de Tottola, ce qui est contesté par Gustave Kobbé qui affirme que Rossini lui-même avait raconté à Edmond Michotte d'en avoir écrit la musique avant d'en avoir le texte, ensuite il aurait donné à Tottola un schéma métrique pour des vers à soumettre à la musique. Cf. Gustave KOBÉ « Mosè in Egitto », dans *Tout l'opéra, de Monteverdi à nos jours* (Édition établie et révisée par le comte de Harewood. Traduit de l'anglais par Marie-Caroline Aubert, Denis Collins et Marie-Stella Pâris. Adaptation française de Martine Kahanne. Compléments de Jean-François Labie et Alain Pâris), Robert Laffont, Collection Bouquins, 1993, p.306.

⁴⁴⁰ On raconte que le jour de la première napolitaine de 1819, air de la prière a mis les spectatrices dans un tel état qu'il a fallu appeler des médecins dans la salle.

continuent avec un morceau fermé et terminent avec un finale instrumental, mais c'est justement ici qu'on peut remarquer une différence considérable, que l'on peut déduire des didascalies qui accompagnent la submersion du pharaon dans les deux versions :

1818: «Tous s'avancent au milieu de la mer, mais ils restent submergés par les flots, qui se réunissent rapidement »⁴⁴¹.

1819: « Tous s'avancent au milieu de la mer, mais ils restent submergés par les flots, qui se réunissent rapidement. La scène se remplit de nuages denses qui ensuite, en s'épaçant, laissent entrevoir la mer rendue plus tranquille, et lointain, dans le rivage opposé, le peuple Hébreux qui, à genoux, remercie le dieu des armées »⁴⁴².

Sur cette base Paolo Isotta⁴⁴³ suppose que en 1818 l'opéra se terminait sur la scène de la tempête. Les didascalies de 1819 montrent en revanche que dans cette seconde version la tempête ne conclut pas l'opéra mais décroît et se transforme en une mélodie de violons qui symbolise le calme des eaux. D'après le musicologue, cette révision de l'acte III est due exclusivement à un choix théâtral précis du seul Rossini, qui aurait été insatisfait par les pages composées auparavant, les jugeant privées de la force émotionnelle qu'elles auraient dû avoir afin de conserver une tension tragique maximale par rapport à celle que seule cette prière aurait pu leur donner⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ A. L. TOTTOLA, *Mosè in Egitto*, *op. cit.*, version 1818, acte III, dernière scène : [tutti si inoltrano in mezzo al mare, ma ci restano sommersi dalle onde, che rapidamente si uniscono].

⁴⁴² A. L. TOTTOLA, *Mosè in Egitto* *op. cit.*, version 1819, acte III, dernière scène : [Tutti si inoltrano in mezzo al mare, ma ci restano sommersi dalle onde, che tempestose rapidamente si uniscono. La scena s'ingombra di dense nubi, che poi diradandosi lasciano vedere il mare reso più tranquillo, ed in distanza, sull'opposto lido, il Popolo ebreo, che genuflesso rende grazie al dio degli eserciti].

⁴⁴³ P. ISOTTA, « I diamanti... », *op.cit.*, p. 315.

⁴⁴⁴ P. ISOTTA, « I diamanti... », *Idem*.

LE THÈME SACRÉ DE *MOSÈ IN EGITTO* À *MOÏSE ET PHARAON* ET *MOSÈ*

Huit ans plus tard, en 1827, Rossini travaille de nouveau de manière significative sur *Mosè in Egitto* pour l'adapter aux goûts du public parisien et aux critères de l'Opéra de Paris, où il représente un nouveau drame en musique ayant comme titre *Moïse et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge*⁴⁴⁵.

De l'*opera seria* au *grand-opéra*

Il ne s'agit pas simplement d'une révision motivée par des besoins de la *prima donna* ou par le caprice d'un *impresario*, mais plutôt par une réflexion plus en profondeur sur cet opéra, laquelle, d'après Francis Toye⁴⁴⁶, se serait prolongée pendant deux mois. En travaillant sur un livret que Luigi Balocchi⁴⁴⁷ et Etienne de Jouy⁴⁴⁸ écrivent sur la base de celui Tottola, le compositeur crée de nombreux passages *ex novo* – exception faite pour quelques sources d'inspiration dérivées d'autres œuvres – pour remplacer ceux de la version napolitaine, dont il ne conserve que quelques morceaux⁴⁴⁹.

⁴⁴⁵ Le jeune Ferdinand Hérold, lors d'un voyage en Italie pour chercher de nouveaux chanteurs d'opéra à la demande de Viotti - directeur à l'époque du Théâtre de l'Opéra et du Théâtre des Italiens – avait déjà compris en 1821 que l'action tragique-sacrée de Rossini était particulièrement apte aux scènes françaises. Sans prendre en compte la proposition de Rossini de remanier l'opéra, Viotti le fit traduire par Castil-Blaze, qui acheva le travail au début de l'année 1822. Toutefois, cette version fut refusée par l'Opéra car considérée comme peu efficace du point de vue dramaturgique et ne fut représentée qu'au Théâtre des Italiens, où elle n'obtint pas un accueil chaleureux.

⁴⁴⁶ Francis TOYE, *Rossini : the man and his music, op. cit.*, 1987.

⁴⁴⁷ Luigi Balocchi (1776-1832), dont le nom apparaît tantôt comme Ballocchi, tantôt comme Balochi, avait travaillé avec Rossini pour le livret du *Viaggio a Reims* et, avec Alexandre Soumet, à *Le siège du Corinthe*.

⁴⁴⁸ Victor Joseph Etienne de Jouy (1764-1846), fut librettiste et dramaturge. Après avoir milité dans l'armée et travaillé dans le domaine administratif, se dédia à la littérature en devenant membre de l'Académie Française et librettiste officiel de l'Opéra. Il est connu davantage pour le livret de la *Vestale* de Spontini.

⁴⁴⁹ Cf. G. IEROLLI, *Mosè e Maometto : da Napoli a Parigi, op.cit.*

Le sujet se prêtait très bien à être repris pour les scènes parisiennes, où le public aimait les grands formats avec de nombreux personnages, des danses et des effets spéciaux et des ambiances exotiques⁴⁵⁰. Tous les changements étaient donc soumis à ce nouvel auditoire, mais aussi à l'exigence de Rossini de créer une fusion parfaite entre sa musique et l'action scénique. À ce propos, Luigi Rognoni suppose qu'avec ce spectacle serait née l'idée de mise en scène lyrique dans le sens moderne ; il affirme que « Rossini était un homme de théâtre et, en élevant le chœur au rôle de protagoniste de son drame en musique <d'abord de *Mosè in Egitto* et ensuite de *Moïse et Pharaon*> il a compris l'importance du rapport entre le mouvement scénique et l'expression musicale »⁴⁵¹. De fait, dans *Moïse et Pharaon* encore plus que dans d'autres opéras rossiniens, la musique semble répondre à des exigences dramaturgiques précises, c'est le cas, par exemple, pour le ballet que le compositeur insère dans le troisième acte, qui n'est pas qu'un divertissement, mais complète la description du temple d'Isis, rentrant donc à juste titre dans la dramaturgie de cet opéra. Rossini profite aussi de l'ampleur de sa composition pour attribuer à la musique de larges passages hautement descriptifs, comme lors de la dernière scène qui restitue musicalement la marche des chevaux, les mouvements des vagues, le sens d'agitation et la terreur, puis le grand calme et la paix.

L'opéra est profondément remodelé même sur le plan de l'action scénique, par le biais d'un acte supplémentaire, situé au commencement, qui expose le cadre historique de l'action ; le récit amoureux, qui dans *Mosè in Egitto* est relégué au deuxième acte, s'étend sur les quatre actes dans *Moïse et Pharaon*, car les thèmes s'entrelacent à plusieurs reprises.

L'action de cette version française commence dans le camp des Israélites, qui demandent à être libérés de l'esclavage. Le frère de Moïse qui est allé plaider leur

⁴⁵⁰ Cf. C. FRIGAU, *L'œil et le geste, op.cit.*, p. 465-492.

⁴⁵¹ L. ROGNONI, *Gioachino Rossini, op. cit.*, p. 203: [Rossini era un uomo di teatro ed elevando il coro a protagonista del suo dramma musicale intuì l'importanza del rapporto tra movimento scenico ed espressione musicale].

cause auprès du pharaon, revient accompagné de sa sœur et de sa nièce, Anaï. Les Israélites sont donc libérés, mais Anaï refuse de les suivre : elle aime Aménophis, fils de Pharaon, lequel menace de revenir sur sa décision. Moïse menace à son tour l'Égypte d'une vengeance divine en levant son bâton vers le ciel : la nuit tombe sur tout le pays. Le deuxième acte se déroule dans le palais de Pharaon, qui appelle Moïse pour qu'il fasse revenir la lumière, ce qu'il obtient. Cependant Aménophis apprend que son père lui a réservé pour épouse une princesse assyrienne et, pris d'une rage terrible et fou de douleur à l'idée qu'Anaï puisse lui échapper, il projette de tuer Moïse. L'acte III est le plus novateur, il se déroule dans le temple d'Isis, où a lieu, conformément aux conventions du « grand opéra » à la française, un ballet des Égyptiens en l'honneur de leur déesse. Moïse vient demander la libération de son peuple, promise par le pharaon, mais le prêtre Osiris veut d'abord que les Israélites rendent hommage à leur déesse ; Moïse, indigné, lève encore son bâton et d'autres plaies s'abattent sur l'Égypte. Osiris, et ensuite Moïse, viennent demander justice au pharaon, qui ordonne que les Hébreux soient emmenés hors de sa ville. Dans le dernier acte, Aménophis rejoint Anaï dans le désert, en cachette : il est prêt à renoncer à son futur titre de pharaon si elle accepte de l'épouser, mais Moïse entraîne les siens, et Anaï est obligée de les suivre. Malgré les supplications d'Aménophis auprès de Moïse, rien ne fléchit la volonté du guide hébreu, le prince le prévient alors que son père a prévu de l'attaquer et qu'il sera aussi leur ennemi. De fait, l'armée égyptienne avance ; Moïse, pris entre les soldats et la mer Rouge, voit les flots s'ouvrir devant lui et l'opéra se termine lorsque les eaux se referment sur les Égyptiens.

Certaines scènes restent inchangées d'une version à l'autre de l'œuvre, mais elles sont déplacées⁴⁵² : le dialogue entre les deux amants est transféré de la scène 3 de l'acte II à la scène 4 de l'acte I ; le repentir de Faraone passe de la scène 1 de l'acte I à la scène 1 de l'acte II ; la plaie des ténèbres est déplacée de la scène 2 de l'acte I à la scène 2 de l'acte II ; la scène où Faraone propose une épouse à son fils ne se trouve

⁴⁵² Pour approfondir les changements qui ocurrent entre *Mosè* et *Moïse* au niveau musical, voir Giuseppe Ierolli, *Mosè e Maometto : da Napoli a Parigi, op. cit.*

plus au début de l'acte II (II, 1) mais à la scène 3 de l'acte II et le moment où la colère de Mosè et de Dieu est à son comble ne se trouve plus dans le finale II, mais dans la scène 3 de l'acte III. De fait, les deux versions de l'opéra nous présentent différentes conceptions dramaturgiques, comme le souligne le musicologue Fedele D'Amico⁴⁵³ : d'après lui, *Mosè in Egitto* est un opéra rectiligne qui se base sur un jeu pressant de contrastes, en anticipant en quelque sorte Verdi, tandis que *Moïse* est un opéra français, c'est-à-dire conditionné par une étiquette qui imposait des décors fastueux, des grandes masses chorales, des chorégraphies, une longue durée et de la grandeur. En effet, l'efficacité de *Mosè in Egitto* et son succès se fondent, non seulement sur la qualité de la musique, mais aussi sur la linéarité de l'intrigue et sur le parfait équilibre entre l'élément religieux et l'histoire d'amour ; en revanche, *Moïse et Pharaon*, bien qu'il mêle les deux axes tout au long de l'opéra et qu'il trouve une solution dramaturgique plus acceptable pour l'histoire d'amour⁴⁵⁴, vise à mettre en valeur les aspects religieux, en donnant aux chœurs davantage de présence scénique et en accentuant le rôle de Moïse comme guide et sauveur des Hébreux.

Exploitation différente de la source biblique

L'analyse du thème religieux dans *Mosè in Egitto* et *Moïse et Pharaon* est essentielle pour comprendre la signification des deux opéras dans leur intégralité. Si, comme nous avons vu, le livret de Tottola cherche à limiter l'influence de la tragédie de Ringhieri aux éléments concernant l'intrigue amoureuse et les effets spectaculaires, ce processus d'éloignement de *L'Osiride* et de rapprochement au modèle biblique est encore plus présent dans le livret de Balocchi et De Jouy. Cette démarche de

⁴⁵³ « Parigi val bene un Mosè » dans Fedele D'AMICO, *Tutte le cronache musicali. L'Espresso 1967-1989*, Rome, Bulzoni, 2000. Article n° 649, p. 2037.

⁴⁵⁴ Dans *Mosè in Egitto* l'histoire d'amour s'achevait au deuxième acte avec la mort d'Osiride, frappé par une foudre. Dans *Moïse et Pharaon*, en revanche, Aménophis ne meurt qu'à la fin de l'opéra et les deux jeunes gens sont obligés de se quitter parce qu'entravés par les vicissitudes des peuples auxquels ils appartiennent.

‘sacralisation’ de l’opéra se vérifie, dans la version napolitaine, par la transformation du rôle de Moïse qui devient protagoniste et personnage éponyme et se poursuit, dans la version française, par la révision du titre qui, en valorisant le binôme du prophète et du souverain égyptien, donne du relief à l’affrontement entre les deux personnages et à l’épisode de la Mer Rouge. Nous pouvons retrouver un autre signe d’éloignement de la tragédie de Ringhieri dans le choix des noms des personnages. Seuls ceux des deux chefs restent inchangés (bien que traduits) : le fils de Pharaon ne s’appelle plus Osiride, mais Aménophis, alors que Osiride est maintenant le nom du grand-prêtre d’Isis, à la place de Mambre ; la femme de Pharaon ne s’appelle plus Amaltea, mais Sinaïde ; Elcia, qu’ici est nommée Anaï, n’est pas une simple jeune fille juive, mais elle est la nièce de Moïse, fille de sa sœur Marie; Aronne devient Eliézer, nom dérivé d’Eleazar, qui dans la *Bible* est l’un des enfants d’Aronne.

Dans les deux opéras, évidemment, la lecture de la source sacrée se fait en fonction des exigences scéniques : par exemple, les deux drames en musique ne mentionnent pas les difficultés linguistiques de Moïse qui, au contraire, se révèle un parfait orateur, capable de faire face, par son habileté dialectique, à son peuple et à son adversaire. Dans l’*Exode*, en outre, la cause de l’incrédulité des Égyptiens – à laquelle succède l’impossibilité pour les Hébreux de partir – est attribuée à la volonté divine qui endurecît volontairement et à plusieurs reprises le cœur du pharaon pour que les miracles et les signes soient multipliés et que les Égyptiens reconnaissent la gloire de Dieu. Sur un plan dramaturgique, l’incrédulité du peuple égyptien dérive de causes matérielles et plus facilement compréhensibles, comme la capacité humaine de reproduire ce que Moïse fait passer comme des prodiges divins (*Mosè in Egitto*) et la présence chez les Égyptiens d’un autre culte aussi fort que celui des Hébreux (*Moïse et Pharaon*). Dans l’opéra napolitain, on a en effet une opposition entre Mosè et Mambre, qui fait référence aux prophéties que ce dernier affirme pouvoir reproduire avec la sorcellerie (comme dans l’*Exode*), tandis que dans l’opéra français l’opposition entre les deux guides spirituels est nettement plus forte car elle fait référence à la religion elle-même, non à ses manifestations empiriques et s’explique en particulier, dans toute sa violence, dans la scène 3 de l’acte III. Rossini semble donc interpréter

encore mieux le sens des textes bibliques et saisir le sens religieux d'un peuple luttant pour sa liberté au nom d'un Dieu unique et invisible.

Les librettistes ont aussi accentué les éléments miraculeux que le récit biblique mettait à leur disposition, de fait, le divin est toujours présent sur scène, de façon indirecte, dans l'esprit et les mots de Moïse et, de façon directe, dans les effets spectaculaires qui reproduisent, pour la plupart, les fléaux infligés aux Égyptiens. L'opéra commence en effet avec l'annonce de la prochaine libération des Hébreux ; à l'arrivée de la bonne nouvelle « l'arc-en-ciel paraît »⁴⁵⁵, symbole du pacte d'alliance entre Dieu et le peuple juif. Dans la scène 3 de l'acte I, on a des références directes au livre 3 de l'*Exode* où le prophète parle pour la première fois avec Dieu : on entend une « voix mystérieuse », c'est la voix divine qui s'adresse à Moïse.

Moïse, approche-toi.
Je remplis ma promesse,
Dans une sainte ivresse
Viens recevoir ma loi.
Hébreux, préparez-vous à des fureurs nouvelles,
Allez vers Pharaon,
Marchez, soyez fidèles,
Vous combattrez pour moi, vous vaincrez en mon nom⁴⁵⁶.

Dans ce drame en musique les conditions de la manifestation de la présence divine sont les mêmes que dans le livre sacré : dans la *Bible* l'ange de l'Éternel apparaît à Moïse au milieu d'un buisson, qui est en feu sans se consumer, tout comme dans le livret : « un météore lumineux tombe sur un buisson qu'il embrase sans le consumer [...] Moïse va prendre les Tables de la loi sur le buisson éteint, qui s'est couvert de fleurs ; il les apporte et les présente aux Hébreux, qui se prosternent »⁴⁵⁷. Le livret unit cependant deux différents moments de l'*Exode* : le buisson ardent est cité

⁴⁵⁵ Luigi BALOCCHI, Etienne DE JOUY, *Moïse et Pharaon*, Acte I, scène 3, dans Emilio SALA *Mosè in Egitto – Moïse et Pharaon*, op.cit., I, 3. Cet épisode, cependant, est tiré de la *Genèse* et non pas de l'*Exode* : c'est Noé qui voit l'arc en ciel après le déluge (chapitres 9, 8-17).

⁴⁵⁶ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *idem*.

⁴⁵⁷ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *idem*.

dans le livre 3, tandis que les tables des dix commandements sont données beaucoup plus tard, dans le livre 20. Toujours dans la scène I, 3, Balocchi et De Jouy anticipent un autre épisode, celui de la consécration des premiers-nés, qui se trouve dans le livre 11 de l'*Exode*, peu avant la dixième plaie. Le premier acte se termine avec l'arrivée des ténèbres (I, 8) correspondant au neuvième fléau, que les librettistes amplifient en y ajoutant d'autres effets spectaculaires : « Le soleil s'obscurcit, la terre tremble, les arbres se brisent, la pyramide s'écroule et se transforme en volcan d'où s'échappe un ruisseau de lave enflammée qui semble inonder la plaine de Memphis »⁴⁵⁸. Le second acte s'ouvre toujours sur les ténèbres « La plus profonde obscurité règne sur la scène » (II, 1)⁴⁵⁹, « la lumière reparait »⁴⁶⁰ dans la scène successive (II, 2) par l'intervention de Moïse. Dans la scène III, 3 l'officier égyptien Aufide mentionne d'autres prodiges:

Le Nil a vu rougir ses eaux,
Et son urne sanglante
Vomit avec ses flots
La mort et l'épouvante!
(premier fléau : l'eau changée en sang)
D'insectes destructeurs on voit les tourbillons
S'abattre sur nos champs, ravager nos sillons.
(troisième et quatrième fléaux : les moustiques et les mouches vénimeuses)
Et le vent du désert dans sa course rapide
Exhale le poison de son souffle homicide⁴⁶¹.
(huitième fléau : les sauterelles)

Le troisième acte s'éloigne de la *Bible* et aussi du modèle napolitain : le fléau de la grêle et de la foudre (dixième plaie), qui dans le *Mosè in Egitto* concluait l'acte, est omis. Il est remplacé par un autre effet spectaculaire, qui suit le moment où Moïse et Osiride opposent leurs religions (III, 3) : « Moïse étend les bras vers l'autel des faux dieux; dans le même moment, les feux allumés sur les autels s'éteignent; la statue d'Isis s'écroule, et l'arche sainte se montre resplendissante de lumière au milieu d'un

⁴⁵⁸ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, I, 8.

⁴⁵⁹ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, II, 1.

⁴⁶⁰ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, II, 2.

⁴⁶¹ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, II, 3.

nuage d'or et d'azur »⁴⁶². On revient à la *Bible* (*Exode*, chapitres 13 et 14) dans l'acte IV pour la fameuse scène du passage de la Mer Rouge : « Moïse s'avance au milieu des flots, les Hébreux le suivent »⁴⁶³ (fin de la scène IV, 3) [...] « Pharaon et Aménophis entrent dans les flots : tous les Égyptiens les suivent ; une horrible tempête se déclare ; Pharaon et les siens sont submergés. Fragments de vers que l'on entend pendant l'orage »⁴⁶⁴ (IV, 4). En lisant attentivement le texte, nous pouvons remarquer que les deux versions de l'opéra diffèrent sur ce point : Tottola écrit « Tout le peuple Hébreux passe à travers les flots divisés et, en atteignant l'autre rivage, poursuit tranquille son chemin »⁴⁶⁵ ; dans le livret français Moïse exclame «Marchez sur la plaine liquide / Que Dieu raffermir sous mes pas»⁴⁶⁶. Les Hébreux traversent les eaux en y passant dessus, donc elles ne se séparent pas, mais se solidifient, à la différence de la *Bible*, où nous pouvons lire :

Les Israélites pénétrèrent au milieu de la mer à pied sec, et les eaux formaient comme une muraille à leur droite et à leur gauche. Les Égyptiens les poursuivirent, tous les chevaux de Pharaon, avec ses chars et ses cavaliers, pénétrèrent après eux au milieu de la mer⁴⁶⁷.

À cette scène tragique, succède le calme : « Après la tempête, les nuages se dissipent, le ciel se calme, l'air s'épure et laisse voir le peuple israélite sur une rive fleurie, où ils chantent le cantique suivant »⁴⁶⁸. Fait suite, dans le livret de *Moïse et Pharaon* ainsi que dans l'autographe musical, un chant de remerciement qui évoque celui de l'*Exode* (chapitre 15).

⁴⁶² L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *idem*.

⁴⁶³ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, IV, 3.

⁴⁶⁴ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, IV, 4.

⁴⁶⁵ A. L. TOTTOLA, *Mosè in Egitto*, *op. cit.*, III, 1 : [Tutto il popolo Ebreo passa in mezzo alle acque divise, e giungendo all'altra riva, prosegue tranquillo il suo cammino].

⁴⁶⁶ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, IV, 3.

⁴⁶⁷ *La Bible*, Exode 14, 22-23, éd. Segond 21, société biblique de Genève, 2008.

⁴⁶⁸ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, IV, 4.

MARIE :
Chantons, bénissons le Seigneur!
Nous avons souffert pour sa gloire;
Il nous a donné la victoire;
Il frappe le persécuteur;
Chantons, bénissons le Seigneur!⁴⁶⁹

Cependant, cette page ne paraît pas dans la première édition de la partition publiée par Troupenas, l'éditeur parisien de Rossini. C'est pour cette raison que ce finale n'est jamais entré dans l'usage de l'opéra. Aujourd'hui on ne sait pas avec certitude si le soir du 26 mars 1827 ce finale a été exécuté ou si Rossini l'avait coupé pendant les répétitions. En tout cas, l'opéra s'achève sur cette didascalie : «Vers la fin du cantique une gloire céleste se développe au fond de la scène : apparition de Jehova ; les Hébreux se prosternent. Le rideau tombe »⁴⁷⁰. Selon le livret, devrait donc apparaître sur la scène l'image de Dieu ou au moins un signe de sa présence.

L'évolution du statut des personnages

Le personnage de Moïse, dans les deux versions de l'opéra, se caractérise par sa force spirituelle et son air d'autorité, propres seulement à ceux dont la foi est grande. Grâce aux seuls récitatifs et à la prière finale, Rossini arrive à caractériser le personnage de Mosè/Moïse par une solennité et une expressivité sans précédent. La majesté du patriarche est en effet soulignée par l'adoption d'un style déclamé, un choix qui amène le musicien à lui dédier un seul air en solo qui, et ce n'est pas un hasard, est confié par Rossini à l'un de ses collaborateurs et en suite coupé dans la version parisienne. C'est un choix cohérent avec le rôle interprété par le personnage qui, en tant que guide spirituel du peuple hébreu et intermédiaire entre Dieu et le pharaon, ne peut pas exprimer des sentiments personnels et ne peut pas avoir un espace pour un air en solo.

⁴⁶⁹ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, IV, 4.

⁴⁷⁰ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *idem*.

De fait, bien que riche d'élans passionnels et humains, le prophète de *Mosè in Egitto* conserve une consistance sacrée, qui se consolide dans les chœurs et dans les prières, et qui est confirmée par son affrontement avec le ministre du culte égyptien ; il se montre prêt à pardonner et n'inflige des châtiments qu'en rapport de cause-effet pour montrer la grandeur de Dieu, comme dans l'exemple qui suit :

Tu del mio dio paventa,
arresta i fulmin suoi,
e il fallo tuo, che puoi,
ti affretta ad emendar⁴⁷¹.

En revanche, il entre dans une violente colère quand, dans le dernier acte, c'est son peuple qui perd l'espoir d'atteindre la Terre Sainte :

Oh sconoscenti, osate
temer che vi abbandoni
quel dio, che a vostro pro tanti portenti
oprò finor⁴⁷²?

Dans la version parisienne, Moïse a pris conscience de son rôle de porte-parole de la divinité ; si dans *Mosè in Egitto* il commence avec des mots de compassion,

Ebben quel dio, che volentier perdona,
mentre tardi punisce, accoglie ancora
la data fé. Tu all'apparir di nuova
luce, che il ciglio, e i sensi tuoi rischiara,
l'alto suo nume a venerare impara⁴⁷³.

dans la version française, il incarne la colère de Dieu et ses mots ne semblent prévoir aucune possibilité de salut ou de pardon envers les ennemis. Il commence ainsi :

⁴⁷¹ A. L. TOTTOLA, *ibidem*, I, 8. [Aies crainte de mon Dieu, / Arrête ses foudres, / Et empresse-toi de corriger / Ton erreur, car tu le peux].

⁴⁷² A. L. TOTTOLA, *ibidem*, III, 1. [Oh, ingrats, vous osez / Craindre d'être abandonnés / Par ce Dieu qui pour vous, / Jusqu'à maintenant, a fait tant de prodiges ?]

⁴⁷³ A. L. TOTTOLA, *ibidem*, I, 2. [Eh bien ce Dieu, qui pardonne volontiers / Tandis qu'il ne punit qu'en dernière instance, accueille encore / Votre foi. Toi, au lever d'un nouveau jour / Qui éclaircit tes yeux et tes sens, / Apprends à vénérer son Dieu Tout-Puissant].

« Madianites, vos murmures / Ont offensé le Dieu jaloux »⁴⁷⁴. Ses invocations à Dieu se multiplient et ses phrases sont toujours solennelles et lapidaires ; lors de l'invitation au pharaon à réparer sa faute, par exemple, il change complètement de ton par rapport à la version précédente : « Du Dieu que je révère / Désarme la colère ; / Abjure ton erreur »⁴⁷⁵. En reprenant l'exemple précédent, il se montre en revanche beaucoup plus patient envers son peuple lorsque ce dernier doute de la puissance divine : « Hébreux, oubliez-vous que le Seigneur me guide, / et qu'il punit les fils ingrats ? »⁴⁷⁶.

Le deuxième personnage par ordre d'importance est le pharaon. Dans *Mosè in Egitto* on perçoit l'héritage du caractère faible et facilement influençable qu'il avait dans la tragédie de Ringhieri, bien qu'il commence, à certains moments, à obtenir la dignité et l'autorité qui le caractérisent ensuite dans *Moïse*.

Dans la version napolitaine, le personnage du roi d'Égypte est strictement lié à celui de son fils Osiride, qui jouit de son toute son estime. Dans les premières scènes de *Mosè in Egitto*, par exemple, Faraone se montre réellement conscient du mal qu'il a infligé aux Hébreux et il s'en repent :

Rimprovero tremendo!
Non lacerarmi il petto!
Ah! Troppo il mio comprendo
reo, pertinace error⁴⁷⁷!

Il semblerait convaincu de la véridicité des paroles de Mosè, mais il préfère faire confiance à celles de son fils et il change soudainement d'avis :

La benda,
che un fattucchier maligno
pose al credulo ciglio,
grazie agli dèi, seppe squarciarmi il figlio⁴⁷⁸.

⁴⁷⁴ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, I, 2.

⁴⁷⁵ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, I, 8.

⁴⁷⁶ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, IV, 3.

⁴⁷⁷ A. L. TOTTOLA, *ibidem*, I, 1. [Reproche terrible ! / Ne déchire pas mon cœur ! / Ah, je ne comprends que trop, / Mon erreur coupable et obstinée].

Il rend explicites ses résolutions dans l'air « A rispettarmi apprenda » (« Qu'il apprenne à me respecter », I, 5), ensuite supprimé dans la version française car le rôle de persécuteur des Juifs et d'opposant à la volonté divine ne s'accorde pas avec l'intimité d'un morceau en solo. Après le deuxième prodige, il semble de nouveau disposé à laisser libres les Hébreux, mais sa facilité à changer d'avis est évidente pour tout le monde, au point que dans la première scène de l'acte II on peut lire :

ARONNE
Dell'ultimo flagello i tristi effetti
rammenta ognora, e di Mosè alle preci
se questa volta ancora
arrise iddio, fuggì l'insidia, e l'arte
del cortigian, che a malignarti il core
fra poco tornerà. Pietoso il nume
sempre non troverai.
FARAONE
Debole tanto
Faraon non sarà⁴⁷⁹.

En effet le pharaon changera d'avis, quelques scènes après, en invoquant la raison d'État :

Che potrai dir? Di Achimelecco, il rege
di Madian, non leggesti
testé il foglio, oh Mosè? Moabbo, Ammone
co' Madianiti, e i Filistei feroci
inonderan le mie campagne, il regno.
Se lascerò, come indicò l'editto,
i perigliosi Ebrei partir da Egitto⁴⁸⁰.

⁴⁷⁸ A. L. TOTTOLA, *ibidem*, I, 5. [Grâce aux dieux, mon fils a été capable de déchirer / Le bandeau / Qu'un méchant sorcier / A posé sur mes yeux crédules].

⁴⁷⁹ A. L. TOTTOLA, *ibidem*, II, 1. ARONNE : [Rappelle sans cesse les tristes effets / Du dernier fléau, et si cette fois encore / Dieu a répondu aux prières de Mosè / Nous avons fui le piège et l'art / Du courtisan, qui bientôt reviendra / Pour maudire ton cœur. Dieu ne sera pas / Toujours clément envers toi] ; FARAONE : [Faraone ne sera pas / Si faible].

⁴⁸⁰ A. L. TOTTOLA, *ibidem*, II, 4. [Que pourras-tu dire ? N'as-tu lu naguère, oh Mosè, / La feuille d'Alchimelecco, le roi / De Madian ? Moabbo, Ammone, / Avec les Madianites, et les féroces Philistins / Inonderont mes campagnes, mon royaume. / Si, comme l'édit l'indique, je laisserai / Les dangereux Hébreux partir de l'Égypte].

Quand Mosè prédit qu'Osiride mourra tout comme tous les premiers-nés d'Égypte, il a peur pour son fils et, pour le protéger, et rien que pour cela, il fait enchaîner et condamner à mort Mosè. Mais le pouvoir divin se montre plus fort que ce qu'il pense et la prophétie est mise en œuvre. Ainsi, au spectacle de la mort d'Osiride, il s'évanouit.

Dans *Moïse et Pharaon*, le souverain égyptien est élevé au niveau de personnage éponyme, toutefois, il n'est concerné que par peu de répliques et il n'entre en scène qu'à la moitié du premier acte (I, 8). Dans la version parisienne, Pharaon manifeste un caractère plus fort et complexe par rapport à son équivalent napolitain : il se montre visiblement effrayé par le pouvoir de Moïse et par ses miracles et, malgré les mots durs qu'il prononce dans un premier temps (« on méprise ma puissance, la vengeance enflamme mon cœur. [...] Rentre dans la poussière, esclave téméraire, tu vas tomber sous mes coups »⁴⁸¹) il n'hésite pas à remettre en cause son credo - « quel est le Dieu qui nous accable ? »⁴⁸² - et son pouvoir, en demandant à Moïse de soulager son peuple des plaies. Il jure solennellement de libérer le peuple juif et il voudrait que tout aille pour le mieux pour lui, son peuple et sa famille, c'est pourquoi il propose une épouse à son fils Aménophis (une princesse assyrienne et non arménienne comme dans *Mosè*) et se révèle très compréhensif et affectueux quand ce dernier se montre réticent sans lui donner aucune explication (II, 3). Dans le troisième acte, Pharaon est toujours de l'avis de libérer les Hébreux, malgré l'affront de Moïse qui continue d'affirmer que le sien est le seul Dieu qui existe, en déclassant donc indirectement le rôle du pharaon, qui règne par la volonté divine. Ce dernier est un peu hésitant sur la décision à prendre, mais finalement il descend symboliquement de son trône, en renonçant ainsi à sa position de supériorité. Quant à la résolution finale de suivre Moïse, c'est son fils qui nous en informe et nous ne connaissons pas ses motivations, car de ses derniers mots on comprenait qu'il voulait laisser libres les Hébreux. Sans doute le choix est dû à la volonté de s'aligner aux décisions de son fils ou de défendre son amour-propre.

⁴⁸¹ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, I, 8.

⁴⁸² L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *idem*.

L'axe sentimental tourne autour du personnage d'Osiride/Aménophis. Osiride correspond à l'archétype de l'homme amoureux d'une femme issue d'une faction opposée, dans une contamination politico-privée, où le sentiment l'emporte sur la raison d'État, ce que l'on a déjà rencontré dans *Maometto II*. Il cherche à utiliser son intelligence politique à des fins privées : il convainc Mambre d'inciter la foule à la révolte et son père à revenir sur sa permission de libérer les Hébreux seulement pour ne pas s'éloigner de son épouse et, pour elle, il se dit prêt à quitter son trône et à vivre dans la clandestinité des bois. Dans cette optique, il devient difficile de ne pas éprouver de la sympathie pour lui au moment où la foudre le frappe. Bien que ce soit lui, et pas son père, à empêcher les Hébreux de partir – ce pour quoi il perd, symboliquement et démonstrativement, la vie – Osiride rentre à juste titre dans l'archétype de l'amoureux et non pas dans celui du méchant.

Dans *Moïse et Pharaon*, le prince égyptien change de nom et de personnalité : Aménophis révèle un caractère décidé et autoritaire, comme il convient au fils d'un pharaon. Ses mots sont toujours très durs, remplis de colère et de mépris ; seulement le sentiment qu'il éprouve pour sa femme semble l'adoucir un peu, mais quand, à plusieurs reprises, il se voit refuser au nom de la famille (« j'obéis à ma mère »⁴⁸³) et de Dieu, il n'hésite pas à faire valoir son pouvoir sur sa bien-aimée, en affirmant « esclave, tu m'appartiens [...] si tu pars, tu dois craindre ma fureur »⁴⁸⁴ et il cherche à la retenir avec la force (fin scène 6, acte I). Les traits qu'il manifeste ne sont certainement pas ceux d'un homme amoureux ; ici l'action d'entraver la libération des Hébreux semble presque une question de principe, d'amour-propre : sa femme lui appartient et il ne peut pas accepter qu'elle le refuse. Même dans le moment où il demande à Moïse d'autoriser que la jeune-fille reste avec lui, et il annonce qu'il est prêt à renoncer à son trône... ou, encore, mieux, à le partager avec elle, ses mots restent sur le même ton : « je possédais l'objet de ma tendresse, je pouvais la forcer à vivre

⁴⁸³ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, I, 5.

⁴⁸⁴ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, I, 6.

sous ma loi »⁴⁸⁵. Son attitude amène donc Aménophis à la mort, mais il perd la vie submergé par les eaux de la Mer Rouge, où il a entraîné aussi son père et ses soldats, et non pas frappé par la foudre.

Même la jeune-fille juive amoureuse du prince égyptien change de nom et de personnalité. Elcia correspond parfaitement à Osiride : elle incarne l'archétype de la femme amoureuse, partagée entre la passion et la raison. Bien que son sentiment soit fort, en raison de l'amour pour Dieu et du bien de son amoureux, elle décide de suivre son peuple et de s'éloigner de lui, en l'invitant à accepter la main de la princesse arménienne.

Anaï acquiert un statut plus élevé que celui d'Elcia – elle est désormais la nièce de Moïse – mais elle perd en personnalité : elle aime le prince Aménophis, ou peut-être est elle simplement charmée par son tempérament, et son affection pour lui est moins forte que sa crainte de Dieu et que l'obéissance qu'elle doit à sa famille. C'est sa mère elle-même qui la présente ainsi :

Ma fille a plus fait encore;
Du trône de Memphis
La superbe espérance,
Le jeune Aménophis,
De ses charmes épris,
N'avait pu sans l'aimer jouir de sa présence ;
Anaï, tendre avec candeur,
Ne distingua pas dans son cœur
L'amour de la reconnaissance ;
Elle aima ; mais ce sentiment,
Que ma tendresse éclaire,
Ne balança pas un moment,
Dans cette âme pure et sincère,
Son ardeur pour son Dieu, son amour pour sa mère⁴⁸⁶.

Anaï semble donc être incapable de comprendre quels sont ses sentiments et sa volonté, surtout quand, dans le dernier acte, Aménophis et Moïse lui imposent un triple

⁴⁸⁵ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, IV, 2.

⁴⁸⁶ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, I, 2.

choix : Sinaïde ou Marie, Memphis ou sa patrie, son amant ou son Dieu. Le ton solennel et sévère de son oncle - « Qu'attends-tu? Parle, décide entre Dieu, ta mère et lui »⁴⁸⁷ - lui laisse peu de marge de choix. Le personnage d'Anaï ne semble donc exister que pour mettre en valeur l'affrontement entre Moïse et Aménophis, tandis que le personnage d'Elcia est un personnage à part entière ; il en résulte, par exemple, que le duo des deux 'amoureux' est dramatiquement valable dans *Mosè*, mais dans *Moïse*, il ne semble pas aussi authentique.

Il faut aussi mentionner le personnage de la femme du pharaon, Amaltea/Sinaïde. Dans les deux opéras elle est une « tendre mère »⁴⁸⁸ et une épouse qui apporte toujours son soutien à son mari et s'inquiète pour lui (*Moïse* II, 1 ; II, 2 et III, 3). Elle a le don de la médiation et cherche à servir d'intermédiaire entre sa famille et Moïse, qui la considère une femme très pieuse. Dans *Mosè in Egitto*, le prophète lui montre son affection et son estime au cours du duo de l'acte II, 2 ; dans *Moïse* ce dialogue manque, mais le prophète lui adresse des louanges en la considérant comme la cause de son salut, bien qu'elle ait trahi son Dieu :

L'Éternel en notre faveur
A suscité la reine Sinaïde,
Elle se déclare pour nous;
Du Dieu qu'elle a trahi secondant le courroux,
Elle menace, elle intimide,
Et jette l'épouvante au cœur de son époux.
Pharaon des Hébreux promet la délivrance⁴⁸⁹.

On sait qu'Amaltea s'est convertie à l'Hébraïsme, mais non pas quelle est la religion de Sinaïde : elle affirme, par rapport à la religion de Moïse « son Dieu fut le

⁴⁸⁷ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, IV, 2.

⁴⁸⁸ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, II, 5.

⁴⁸⁹ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, I, 3.

mien »⁴⁹⁰ mais maintenant elle célèbre Isis, « la reine des cieux »⁴⁹¹. On a donc une double conversion, mais rien ne change l'authenticité de ses prières.

Il est important de rappeler, finalement, que bien que le sacrifice amoureux du jeune couple soit le noyau tragique de *Mosè in Egitto* et de *Moïse et Pharaon* et que les personnages éponymes soient le patriarche et ensuite ce dernier avec le souverain égyptien, le véritable protagoniste des deux opéras est le chœur, auquel est confié le rôle important d'entrelacer les vicissitudes individuelles avec la destinée collective.

De *Moïse et Pharaon* à *Mosè*

Le succès de *Moïse et Pharaon* est tel qu'il remplace progressivement sur les scènes *Mosè in Egitto*. Dans la Péninsule, il circule en une version italienne, fondée sur une traduction de Calisto Bassi, et intitulée simplement *Mosè*, qui présente très peu de changements musicaux par rapport à l'original français.

Mosè a été représenté à Rome en version de concert déjà en décembre 1827⁴⁹² et dans les mois suivants il a été monté à Pérouse, Florence et Bologne, se fondant sur la traduction rythmique d'un auteur anonyme. En mars 1829, il est mis en scène au Théâtre San Carlo de Naples en recourant à la traduction de Calisto Bassi⁴⁹³, revue en 1835 à l'occasion des répliques milanaises auprès du Teatro alla Canobbiana ; c'est cette version qui est choisie par l'éditeur Ricordi pour imprimer la partition, ce qui en a fait la traduction officielle.

⁴⁹⁰ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, II, 5.

⁴⁹¹ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, III, 1.

⁴⁹² Pour une analyse des premières représentations italiennes de *Mosè* de Rossini Cf. B. BRUMANA, *Sulle prime italiane del Mosè di Rossini ed una poco conosciuta traduzione del libretto*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», A. XLIII, 2003, pp. 19-48.

⁴⁹³ Calisto Bassi (1800-1860) homme de lettres et librettiste, a été longtemps directeur de La Scala. Il est parmi les premiers à s'être engagé avec continuité dans des traductions rythmiques des mélodrames du XIX^e siècle. Parmi ses traductions on peut citer *La figlia del reggimento* et *La favorita* de Donizetti, *Gerusalemme* de Verdi et *Il profeta* de Meyerbeer. De Rossini, outre *Mosè*, il a traduit en italien *L'assedio di Corinto* et *Guglielmo Tell*.

La version de Bassi est sûrement la meilleure transposition du *Moïse et Pharaon*, pour le choix du lexique, pour sa grande uniformité métrique et pour l'adhésion à l'original français ; cependant, pour conformer la syllabation au dicté musical, les adaptateurs ont dû changer les vers en altérant parfois le sens. Sans doute conscient des limites des traductions rythmiques, Calisto Bassi recourt aussi au texte d'Andrea Leone Tottola pour tous les morceaux qui passent du livret napolitain au livret parisien, en les rendant à leur version originale. Dans le finale, toutefois, Bassi préfère traduire le texte français plutôt qu'utiliser celui de Tottola.

Entre la version française et sa traduction en italien on peut remarquer quelques différences ; on retrouve le premier changement dans le tout début de l'opéra (I, 1), dans l'attitude du chœur, qui est moins impersonnelle que dans le texte original :

Dieu puissant du joug de l'impie
Délivre aujourd'hui **tes enfants**
Et permets que dans leur patrie
Les Hébreux rentrent triomphants⁴⁹⁴!

Devient

Ah ! Dell'empio al potere feroce
Tu **ci** togli, gran Dio di Bontà,
Del **tuo popol** se pieghi alla voce
Alla patria tornare potrà⁴⁹⁵.

Le premier chœur féminin en français utilise un ton interrogatif en donnant une impression d'insécurité, tandis qu'en italien les phrases sont affirmatives : c'est une requête et non pas un espoir.

En proie aux plus vives alarmes,
Est-il temps d'essuyer nos larmes?
Hélas! Reverrons-nous
Nos fils, nos pères, nos époux⁴⁹⁶?

⁴⁹⁴ L.BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, I, 1.

⁴⁹⁵ Calisto BASSI, *Mosè*, Milan, Ricordi, 1835, I, 1. [Ah ! Du joug de l'impie, / Tu **nous** délivres, grand Dieu plein d'amour, / Si tu écoutes la voix de **ton peuple** / Il pourra rentrer dans sa patrie].

⁴⁹⁶ L.BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, I, 1.

devient

Tempo è ormai che di tanti perigli
In noi cessi e l'affanno e il timor.
Per te i padri, i congiunti e i figli
Riveder ci sia dato, o Signor⁴⁹⁷.

Les mots Amenofi, dans tout l'opéra, sont beaucoup moins durs que ceux d'Aménophis et dans le duo avec Anaï il ne la retient pas par la force ; par exemple :

Si tu pars, ô trouble extrême!
Tu dois craindre ma fureur⁴⁹⁸.

devient

Oh ! per l'estrema volta
Parla : vuoi tu seguirmi⁴⁹⁹?

Dans le livret italien les didascalies sont réduites, par exemple elles présentent les mêmes lieux scéniques que la version française, mais sans les longues descriptions qui les caractérisent et il n'y a aucune référence au buisson ardent. Certains vers sont coupés, tandis que d'autres sont ajoutés, dans d'autres cas, les répliques sont unifiées ou s'adressent à d'autres personnages. Dans la version italienne certaines répliques indiquent l'état d'âme qui en français est implicite ; par exemple, dans la scène 2 de l'acte II, Aménophis affirme : « Vous le priez, mon père », qui devient « fremo di sdegno » (« Je frémis d'indignation ») ; toujours dans la même scène, en faisant référence à la volonté de Pharaon de libérer les Hébreux si Moïse le délivre de l'obscurité, Sinaïde dit à Moïse : « Tu l'entends », qui en italien devient « Oh, cara speme » (« Oh, doux espoir »). Dans la scène II, 3, la version française rend explicite au moins deux fois le rapport entre Marie et Anaï (« ma fille a plus fait encore » et « son amour pour sa mère »), ce qui ne se produit pas en italien. Dans la scène III, 5, quand le prince égyptien parle avec sa mère, la question se pose s'il faut suivre la

⁴⁹⁷ C.BASSI, *ibidem*, I, 1. [Il est temps désormais que l'anxiété / Et la crante de tant de dangers cesse pour nous. / Par ta grâce, oh Seigneur, nous soit-il permis de revoir / Nos pères, nos époux, nos fils].

⁴⁹⁸ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, I, 5.

⁴⁹⁹ C. BASSI, *ibidem*., I, 5. [Oh ! Pour la toute dernière fois / Parle : veux-tu me suivre ?]

gloire, l'honneur ou la raison d'état, tandis qu'en italien la raison d'état n'est pas mentionnée :

SINAIDE:

sois fidèle à la **gloire**, à l'**état**, à l'**honneur**

AMENOPHIS :

Non, l'**amour** seul m'enflamme et règne dans mon cœur⁵⁰⁰.

devient

SINAIDE:

Parli al tuo cor la **gloria**,

l'**onor** dei tu seguir

AMENOFI:

(Ah! Questo amor può solo

Ogni mio ben compir)⁵⁰¹.

Dans le finale III de la version française les mots des Égyptiens sont sous-tendus par un sentiment de vengeance et ceux des Hébreux par l'amour, tandis qu'en italien la vengeance et l'amour sont présents dans les deux factions :

LES HÉBREUX

Soutiens notre foi qui chancelle!

De fers ils ont chargé nos bras;

Mais tu parles, Dieu nous appelle:

Embrasés d'un saint zèle,

Marchons, suivons tes pas.

LES ÉGYPTIENS

Frappons une race rebelle,

Livrons les Hébreux au trépas!

Contre Isis, la reine immortelle,

A son courroux fidèle,

Leur dieu ne les défendra pas⁵⁰².

⁵⁰⁰ L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *Moïse et Pharaon, op. cit.*, III, 5.

⁵⁰¹ C. BASSI, *ibidem*, III, 5. SINAIDE : [Que la gloire parle à ton cœur, / Tu dois suivre l'honneur.] ; AMENOFI : [(Ah ! cet amour seul peut / Accomplir tout mon bonheur)]

⁵⁰² L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *ibidem*, III, 3.

se modifie en

MOSÈ

Pel mio labbro vi parla il Signore.

Dolce speme vi scende nel core ;
sempre è Dio dove alberga Mosè.

AMENOFI

Non fuggirmi ; e se ancor nel tuo core

Torna dolce la voce d'amore,

Deh ti prenda pietade di me.

ANAIDE, MARIA, MOSE' E ELISIERO

Saranno i ferri nostri

Spezzati dal Signor,

e piomberà sui mostri

il fulmin punitor

SINAIDE, AMENOFI, AUFIDE, OSIRIDE, FARAONE E CORO

Non cede a'pianti vostri, alle vostr'ire il cor.

Infamia avrete, o mostri, eterno disonor⁵⁰³.

Contrairement à ce qui se passait chez d'autres musiciens, Rossini ne semblait trop s'occuper des traductions italiennes de ses opéras français, en laissant une liberté absolue aux traducteurs. On en a un témoignage dans une lettre de 1828 qu'il a adressée au chef d'orchestre Francesco Sampieri (qui a dirigé *Mosè* à Bologne en 1829), dans laquelle il affirme ne pas savoir s'il existe de traductions de son opéra⁵⁰⁴.

⁵⁰³ C. BASSI, *Mosè, op.cit.*, III, 3. MOSÈ : [Le Seigneur vous parle par mes lèvres. / Un doux espoir descend dans vos cœurs. / Dieu est toujours où Mosè se trouve.] ; AMENOFI : [Ne me fuis pas ; et si dans ton cœur / Revient encore la douce voix de l'amour, / D'eh, aies pitié de moi.] ; ANAIDE, MARIA, MOSE' ET ELISIERO : [Nos armes seront / Brisées par le Seigneur / Et sur les monstres tombera / La foudre vengeresse] ; SINAIDE, AMENOFI, AUFIDE, OSIRIDE, FARAONE ET CHEUR : [Le cœur ne cède pas à vos larmes, à votre colère. / Oh monstres, vous aurez l'infamie, un déshonneur éternel].

⁵⁰⁴ Cf. Bruno CAGLI (dir.), *Gioachino Rossini, Lettere e documenti*, III, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000, n. 819, p. 316.

***Mosè et Moïse* sur les scènes**

Pendant plus d'un siècle, les critiques ont essayé de détecter la supériorité absolue d'une version sur les autres et ils ont souvent indiqué *Moïse et Pharaon* comme le moment le plus accompli de la production rossinienne précédant le *Guillaume Tell*.

Malgré les louanges de Balzac et l'appréciation de Paganini, et même si on sait que Camille Saint-Saëns s'est inspiré du *Mosè* pour son chœur initial de *Samson et Dalila*, cet opéra a été victime d'une éclipse très rapide et très longue, au profit de sa révision française qui continue d'être représentée, et est l'un des rares opéras dramatiques de Rossini qui n'ont pas complètement disparu du répertoire au XIX^e siècle. Pour la décennie postérieure à 1830, on n'a que des traces de représentations sporadiques de *Mosè in Egitto* : à Paris, le *Théâtre Italien* continue de le mettre en scène en concurrence avec *Moïse*, qui est représenté à l'Opéra, tandis qu'en Italie on y préfère le *Mosè* sur livret de Bassi, qui a une assez large divulgation en particulier en version de concert. Ainsi, *Moïse et Pharaon* et *Mosè in Egitto* ont traversé les années depuis leur création d'une façon assez particulière, avec un certain succès pendant toute la vie de Rossini. Mais ils sont pratiquement méconnus durant tout le vingtième siècle, bien que la critique reconnaisse à la musique des deux spectacles une qualité extraordinaire et que les livrets soient bien structurés et dramaturgiquement très efficaces.

Ce n'est que dans les dernières décennies du XX^e siècle que *Mosè in Egitto* a été représenté de nouveau, en étant réhabilité par le Rossini Opera Festival, qui en a publié l'édition critique par Charles S. Brauner⁵⁰⁵ et qui l'a produit en 1983 dans la mise en scène de Pier Luigi Pizzi. C'est, en revanche, à partir de la fin des années quatre-vingt-dix que *Moïse et Pharaon, ou le passage de la Mer Rouge* commence à réapparaître sur les affiches des théâtres d'opéra italiens.

⁵⁰⁵ Charles BRAUNER, *Mosè in Egitto, commento critico*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1983.

Les metteurs en scène contemporains se sont intéressés aux deux opéras, en choisissant de mettre en valeur soit le livret soit la musique rossinienne. Cependant, ce qui distingue un spectacle de l'autre est l'interprétation de la thématique commune aux deux drames en musique : ils se sont demandé si le récit porte principalement sur l'opposition entre deux peuples ou s'il vaut mieux faire ressortir surtout l'esprit religieux.

La première interprétation se fonde sur une étude sociologique sur la période de composition : d'après Emilio Sala⁵⁰⁶, après les mouvements révolutionnaires des années 1830 les 'Italiens' devaient trouver, dans les domaines culturels et idéologiques, des points de repère capables de devenir l'allégorie de conceptions essentielles telles que l'autorité et la légitimité. Dans ce sens, le personnage de Moïse, qui guide son peuple vers la Terre Promise et qui en plus est présenté dans un livre à la valeur indiscutable tel que la *Bible*, semble devenir emblématique de la liberté contre les oppresseurs ; ce n'est pas un hasard, en fait, si de nombreuses œuvres littéraires et théâtrales de l'époque traitent des thèmes contenus dans l'*Exode*.

Les livrets des deux opéras – voire trois si l'on considère la traduction italienne – deviennent donc la source d'une action historique au contenu politique très fort, qui trouve son équivalent privé dans une vicissitude amoureuse⁵⁰⁷, de façon à toucher à la fois les passions et la raison. Ce sentiment patriotique est très apprécié par de nombreux artistes romantiques, comme Honoré de Balzac, qui estimait que la musique de la prière fait s'éveiller la conscience nationale et c'est pour cette raison que, dans sa

⁵⁰⁶ Emilio SALA, *Mosè in Egitto – Moïse et Pharaon*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2008, introduction.

⁵⁰⁷ Folco PORTINARI, *Io la lingua, lui il pugnale*, Turin, EDT, p. 75-76.

nouvelle *Massimilla Doni*⁵⁰⁸, il a fait dire à un personnage milanais : «Il me semble avoir assisté à la libération de l'Italie»⁵⁰⁹, alors qu'un Romagnol réplique : «Cette musique relève les têtes courbées et donne de l'espérance aux cœurs les plus endormis»⁵¹⁰.

L'autre interprétation se fonde principalement sur des études musicologiques, comme celle de Luigi Rognoni, qui estime, pour sa part, que dans la musique de *Mosè* et de *Moïse* il n'y a pas de véritable opposition entre les deux groupes. Rossini ne caractérise pas musicalement de façon différente les Égyptiens et les Hébreux, ce qui voudrait dire qu'il ne présente pas des bons et des méchants, les premiers destinés à vaincre et les seconds à succomber, ce que nous avons pu observer aussi dans *Maometto II*. Selon cette lecture, ce n'est donc pas l'esprit patriotique qui imprègne les deux opéras, mais un profond sens religieux, dans le sens étymologique du terme⁵¹¹, qui veut dire «relier». Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que Ringhieri et Tottola étaient des prêtres catholiques, il n'est donc pas étonnant que leur perspective soit strictement religieuse. Il s'agirait donc de deux récits sur la violence et la souffrance de deux peuples qui, d'après Rognoni, n'arrivent pas à trouver un accord « parce qu'ils sont tous deux prisonniers de leurs propres institutions religieuses et

⁵⁰⁸ *Massimilla Doni* est une nouvelle d'Honoré de Balzac dont le premier chapitre fut publié en 1837 dans les *Études philosophiques* de la *Comédie humaine*. Le chapitre III de ce même texte parut en 1839 en littérature, dans la *France musicale*, sous le titre « Une représentation du *Mosè in Egitto* de Rossini à Venise », avec un préambule soulignant le rôle que Stendhal avait joué pour faire connaître le musicien Rossini en France. George Sand, à laquelle Balzac parlait avec passion du *Mosè* de Rossini, conseilla à l'écrivain de coucher son histoire sur le papier. Balzac écrivit aussitôt à Maurice Schlesinger, qui lui avait passé commande d'une nouvelle pour la *Revue et gazette musicale* de Paris, en demandant un peu de temps supplémentaire, car il poursuivait deux idées sur plusieurs opéras : *Robert le Diable* de Giacomo Meyerbeer d'une part et le *Mosè in Egitto* et le *Barbiere di Siviglia* de Rossini d'autre part, qui donnèrent lieu à deux nouvelles très élaborées : *Gambara* et *Massimilla Doni*. Cette dernière est un véritable hymne d'amour à la musique de Rossini, mais aussi à la ville de Venise, à l'art de vivre des Italiens, à l'élégante simplicité des aristocrates italiennes qui vont à l'opéra non pour se montrer, mais pour écouter et vibrer avec la musique.

⁵⁰⁹ Honoré de BALZAC, « *Massimilla Doni* », dans *Une fille d'Eve, scènes de vie privée*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, vol. 2. p. 187.

⁵¹⁰ H. de BALZAC, « *Massimilla Doni* », *idem*.

⁵¹¹ Du lat. *relegere* signifiant «relier».

sociales »⁵¹². Riccardo Muti, bien qu'en lisant une forte opposition entre les deux groupes, reconnaît aussi la religiosité de ce drame :

Dans cet opéra il y a un sens religieux très fort. Je ne veux pas dire qu'il y a de l'exaltation pour un culte et de la haine pour l'autre, mais la nécessité d'une religion qui imprègne chaque scène. Il y a une grande transcendance, un acte de regarder vers le haut, donc il est inutile de se poser la question sur la véridicité de ses sentiments religieux [de Rossini]. Ce qu'il exprime est intense et vrai et c'est cela qui nous intéresse⁵¹³.

Généralement les metteurs en scène ayant choisi la 'filiale patriotique' n'ont pas reproduit la vie du *Risorgimento*, qui aurait été la lecture du public de la moitié du XIX^e siècle, mais ont préféré la traduire sur scène par une actualisation du récit : les Hébreux de l'ancien testament sont confondus avec ceux du vingtième siècle, ceux qui ont vécu la Shoa, ou ceux de la dernière décennie, en lutte perpétuelle contre les Palestiniens dans la zone de Gaza. En revanche, les metteurs en scène qui ont choisi la 'filiale religieuse' ont opté généralement pour une ambiance non caractérisée historiquement et ont exalté les aspects du transcendant. Selon cette ligne interprétative, les fléaux et les effets spéciaux amplifient, dans la comparaison avec le divin, le caractère humain des personnages ; dans les spectacles qui préfèrent l'autre clef de lecture, en revanche, les effets spéciaux sont généralement assez limités ou réinterprétés selon une optique politique et actualisée.

⁵¹² L. ROGNONI, *Gioachino Rossini, op.cit.*, pp. 203-204 : [perché sono entrambi prigionieri delle proprie istituzioni politiche e sociali].

⁵¹³ Riccardo MUTI, « Il mio Moïse » dans G. ROSSINI, R. MUTI (dir.), *Moïse et Pharaon, op. cit.* p. 10 : [C'è in quest'opera un fortissimo senso religioso. Non voglio dire che c'è l'esaltazione di una fede e l'odio per l'altra, ma un bisogno di religione che permea ogni scena. C'è una grande trascendenza, un guardare verso l'alto, quindi è inutile che noi ci poniamo la domanda sulla veridicità dei suoi [di Rossini] sentimenti religiosi. Ciò che lui esprime è intenso e vero, e questo è ciò che a noi interessa].

***Mosè in Egitto* de Pizzi, Pesaro 1983**

La première mise en scène du *Mosè in Egitto* à l'époque contemporaine a été réalisée par Pierluigi Pizzi en 1983 au Rossini Opera Festival.

Le décor se fonde sur l'idée de verticalité : une paroi très haute, composée de trois éléments glissants, sépare le plateau en deux espaces, l'avant et l'arrière de la scène. L'avant-scène est utilisée comme zone franche, éloignée des obligations de l'action et abrite le chœur des juifs ; en arrière plan, s'élève un grand escalier sur lequel sont placés le pharaon et le chœur des Égyptiens, et où se déroule la fuite d'Osiride et Elcia (ill. n° 81). Les marches et la scène très inclinées acquièrent au fur et à mesure des significations différentes : ils représentent un lieu d'observation privilégié pour les miracles, l'emblème de la hiérarchie et le symbole des obstacles rencontrés par les deux amants. L'ouverture de scène, en accord avec l'esthétique de Pizzi, est richement décorée en style baroque, et en privilégiant le bleu et l'or, qu'il utilise pour décrire le peuple du pharaon : de grandes statues égyptiennes font office de caryatides en soutenant un entablement à caissons de mêmes couleurs, avec l'habituelle référence architecturale qui caractérise les productions du metteur en scène / scénographe (ill. n°82).



Ill. 81. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Mosè in Egitto*, ROF, 1983. Scène bipartite : en avant le chœur, à l'arrière la partie dédiée au pharaon. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini. Photo Studio Tornasole.



Ill. 82. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Mosè in Egitto*, ROF, 1983. Vue du décor et de l'avant-scène. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini. Photo Studio Tornasole.

La richesse de la décoration s'oppose à la simplicité des costumes : les Égyptiens sont caractérisés par le bleu, utilisé pour le chœur, et le violet, utilisé pour Faraone, et portent des colliers et des coiffures en or, liés à l'iconographie égyptienne ; les Hébreux, en revanche, portent des tuniques blanches et les femmes ont presque toujours la tête couverte par un voile. Aucun élément vestimentaire ne permet de distinguer Mosè de son peuple (ill. n° 83).



Ill. 83. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes) , *Mosè in Egitto*, ROF, 1983. Mosè (Boris Martinovic) et Faraone (Simone Alaimo) avec Osiride mourant (Rockwell Blake). Pesaro, archives de la Fondazione Rossini. Photo Studio Tornasole.

Le spectacle, dans ses lignes esthétiques purifiées, veut rappeler la tradition de l'*oratorio* : le jeu scénique des chanteurs / acteurs est plutôt statique et antinaturaliste et vise à mettre au premier plan le caractère solennel de l'opéra. Même les effets spectaculaires rentrent dans ce sillage : Pizzi n'utilise pas de machineries complexes et, pour représenter la foudre qui frappe Osiride, il opte pour de la simple fumée et du noir en scène ; pour la scène de l'exode, une brèche ouverte au milieu de la scène laisse entrevoir la mer, réalisée avec des toiles en tissu plastique agitées par des figurants, un effet du théâtre élisabéthain rendu célèbre par les mises en scène de Giorgio Strehler. Le mouvement de ce tissu devient frénétique au moment où le pharaon et ses hommes passent et est souligné par de la fumée et un éclairage rouge. Le spectacle se termine avec les Hébreux qui arrivent en avant-scène soulagés et joyeux (ill. n°84).



Ill. 84. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Mosè in Egitto*, ROF, 1983. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini. Photo Studio Tornasole.

Mosè de Pizzi, Venise 1993

Dix ans plus tard, Pizzi revient sur le sujet, en choisissant, cette fois, la version de 1827 dans sa traduction italienne. Le livret et la partition n'étaient pas tout à fait nouveaux pour lui, qui avait déjà travaillé comme scénographe sur ce même opéra mis en scène par Alberto Fassini à La Fenice en 1968. Les deux artistes avaient choisi de donner une empreinte non vériste au spectacle, en décidant de ne pas le caractériser historiquement. Ils avaient créé des tableaux qui se développaient verticalement sur le plateau en restituant l'idée des pyramides, du temple d'Isis et de la Mer Rouge (ill. n° 85).



III. 85. *Mosè*, La Fenice, 1968, mise en scène d'Alberto Fassini, décors de Pier Luigi Pizzi. Vue du décor qui se développe en vertical. Venise, archives du Teatro La Fenice.

C'est toujours dans ce théâtre que Pizzi propose sa propre mise en scène de *Mosè*. La nécessité d'opérer en termes d'économie offre au metteur en scène la possibilité de travailler de façon différente de son standard, généralement très recherché, en créant un spectacle qui souligne, encore plus que son *Mosè in Egitto*, les aspects humains et religieux de cet opéra sacré.

L'aspect visuel est en effet celui d'un spectacle *in fieri*, encore dans la phase des répétitions, ce qui est rendu visuellement par le fait que le chœur chante en lisant sa partition (ill. n° 86). Les éléments du décor semblent ébauchés : il s'agit d'espaces géométriques en noir et blanc, derrière lesquels une toile de fond peinte représente l'Égypte, et d'un grand escalier poli qui forme une sorte d'amphithéâtre (ill. n° 87). En outre, la costumière Giovanna Buzzi a habillé les masses chorales en combinaison de sport gris clair et en chaussures de tennis. Il n'insère aucun élément qui distingue les Égyptiens des Hébreux en choisissant donc de se situer dans la 'filiale religieuse', pour laquelle ce drame en musique parle de deux peuples qui ont des états d'âme et des sentiments similaires. Les costumes des solistes sont aussi très simples : des pantalons et des pulls noirs pour les hommes et des robes noires pour les femmes (ill. n° 88), avec la seule différence que les protagonistes égyptiens ont des éléments décoratifs dorés (ill. n° 89). Les lumières sont toujours au minimum, mais sont capables de déterminer au fur et à mesure, des reliefs et des effets pittoresques ou de donner du confort et de l'espoir aux masses chorales dans les moments les plus sombres de leur douleur.

Le metteur en scène tire justement de la linéarité accentuée du spectacle, qui reprend des simples effets de scénologie, un spectacle chargé en suggestions. Cela est évident surtout dans la scène du passage de la Mer Rouge où la mer est représentée grâce à un tissu luisant que des figurants gonflent au vent (ill. n°90). Pizzi reprend donc l'expédient auquel il avait eu recours lors de son spectacle de 1983, mais le perfectionne en le rendant encore plus efficace dramaturgiquement car il tient compte des nouveaux effets musicaux que Rossini avait créés pour la version française. Dans une tempête sonore de coups de tonnerre et d'éclairs, le metteur en scène arrive ainsi à créer l'illusion d'un corps liquide qui d'abord se retire pour faire passer le peuple élu et ensuite coule de nouveau pour submerger l'audace du peuple du pharaon (ill. n° 91).



III. 86. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Mosè*, La Fenice, 1993. Mosè (Ruggiero Raimondi) entonne la célèbre prière. Venise, Archives du Teatro La Fenice.



III. 87. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Mosè*, La Fenice, 1993. Vue du décor peint avec tous les solistes et le chœur Venise, Archives du Teatro La Fenice.



III. 88. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Mosè*, La Fenice, 1993. Mosè (Ruggiero Raimondi) et le chœur. Venise, Archives du Teatro La Fenice.



III. 89. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Mosè*, La Fenice, 1993. Le temple d'Isis, acte III. Venise, Archives du Teatro La Fenice.



III. 90. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Mosè*, La Fenice, 1993. Scène du passage de la Mer Rouge, acte IV. Venise, Archives du Teatro La Fenice.



III. 91. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), *Mosè*, La Fenice, 1993. Scène d passage de la Mer Rouge, acte IV. Venise, Archives du Teatro La Fenice.

***Moïse et Pharaon* de Ronconi, Paris, Opéra Garnier, 1983 et Milan, Teatro alla Scala, 2003**

En 2003, pour inaugurer sa nouvelle saison lyrique, La Scala de Milan (qui, étant en restructuration, était remplacé par le Théâtre degli Arcimboldi) choisit *Moïse et Pharaon* et en confie la mise en scène à Luca Ronconi, qui reprend et améliore un spectacle qu'il avait présenté à l'Opéra de Paris en 1983.

L'artiste s'entoure des mêmes collaborateurs que vingt ans auparavant, le scénographe Gianni Quaranta et le costumier Carlo Diappi, et garde aussi les grands axes de la mise en scène : son spectacle met au premier plan l'aspect religieux et transcendant et fait référence à la fois à la tragédie grecque, pour la quasi immobilité du personnage-chœur, et au genre de l'*oratorio*, qu'il rappelle par le biais d'un grand orgue symbolisant la présence divine.

Moïse est monolithique, sans défaillance, un homme de foi. Les autres sont plus ambigus, plus nuancés. Remplis d'amour et de haine, comme Aménophis et Anai. Je rends Moïse statique non pas pour qu'il manque de profondeur et de complexité, mais pour que sa figure monumentale se démarque impérieusement de la mobilité des autres. Il y a encore de nombreuses interventions chorales et des récitatifs très développés auxquels j'assure une fluidité narrative⁵¹⁴.

La nouvelle production suit à peu près la même ligne interprétative, mais la développe davantage :

Alors, <la mise en scène> était plus légère dans le sens rossinien du terme, avec des costumes du XVIII^e siècle et même un orgue historié avec des scènes bibliques inspirées du Serpotta. Ici tout est plus sévère⁵¹⁵. (Ill. n°92)

⁵¹⁴ L. Ronconi interviewé par L. DUBINI, *Ronconi: nel mio «Moïse», op.cit.* : [Mosè è monolitico, privo di cedimenti, uomo di tutta fede. Gli altri sono più ambigui, più sfumati. Come Aménophis e Anai pervasi da amore e odio. Rendo statico Mosè non certo perché manchi di spessore e profondità, ma proprio perché la sua figura statuaria si stagli imperiosa tra la mobilità degli altri. Ci sono, poi, tantissimi interventi corali e recitativi molto sviluppati a cui assicuro una fluidità narrativa].

⁵¹⁵ Luca Ronconi interviewé par Laura DUBINI, *Ronconi: nel mio «Moïse» prodigi senza effetti speciali*, dans « Il corriere della sera » du 29/11/2003 : [Allora <la messa in scena> era più leggera nel senso rossiniano del termine, con costumi settecenteschi e persino l'organo istoriato con scene bibliche ispirate al Serpotta. Qui è tutto più severo].



III. 92. Oratoire de S. Lorenzo à Palerme: stucs par Giacomo Serpotta

Le décor aussi, tout en s'inspirant de celui de 1983, est réélabore et amplifié à travers le choix de peu d'éléments scénographiques, mais symboliques et fastueux⁵¹⁶, comme dans presque tous les spectacles de Ronconi. Pour le premier acte, Gianni Quaranta réalise une scène austère en style baroque : des colonnes néo-classiques, un immense orgue sur le fond et des murs en trompe-l'œil donnent l'impression d'un temple qui surgit d'un paysage désertique. Le décor du deuxième acte se caractérise aussi par sa sévérité : la foudre fend en deux le grand orgue, qui se transforme en un trône à deux sièges. Dans le troisième acte, le décor accueille des chaires-loges dans le style des églises catholiques baroques (ill. n°93) : l'orgue devient ainsi la métonymie d'une cathédrale. Ici la scénographie représente le « Temple d'Isis, mais aussi le signe de la splendeur baroque et d'une église triomphante »⁵¹⁷. Le quatrième acte est dominé par le désert, lieu abstrait et de prière ; le décor présente des énormes vagues en bois, des balustrades et des nuages en papier mâché. L'iconographie traditionnellement associée à l'Égypte ancienne est presque absente, exception faite pour deux petits

⁵¹⁶ Le soir de la première représentation, en ligne avec le prestige de l'ouverture de la saison de La Scala, la salle a été décorée avec deux mille branches de palmier tressées.

⁵¹⁷ Luca Ronconi interviewé par Laura DUBINI et Giuseppina MANIN, *Una prima "egizia" agli Arcimboldi*, dans « Il corriere della sera » du 7/12/2003 : [Tempio di Iside, ma anche segno di splendori barocchi e di una chiesa trionfante].

sphinx qui décorent l'acte III (ill. n° 94) et quelques touches dorées sur les costumes du peuple de Pharaon ; Ronconi s'en éloigne expressément pour mettre en relief l'élément religieux, car il considère cet opéra comme une sorte de '*sacra rappresentazione*', un spectacle religieux du Moyen Age équivalent des mystères français.

Quant aux costumes, les Hébreux portent des tuniques noires atemporelles, tandis que les Égyptiens sont habillés en blanc, avec des costumes dans le style empire, décorés par des éléments dorés (voir ill. n° 94). Dans l'acte III, les guides spirituels du temple d'Isis sont habillés en mitre et pastoral, comme des évêques catholiques, selon une demande précise de Ronconi qui veut une référence à toutes les religions monothéistes (voir ill. n° 93).

Ici se déroule la fameuse scène de la Mer Rouge, restituée avec des machineries à vagues cylindriques comme celles qui étaient utilisées au XVII^e siècle : cette structure s'ouvre obliquement en créant un couloir qui se referme au passage des Égyptiens ; en même temps, des nuages noirs descendent. Gianni Quaranta raconte que « Ce dernier effet nous tient toujours en haleine. Le mécanisme qui sépare les vagues est complexe, en outre en ce moment dans la scène il y a une centaine de personnes » ; c'est un appareil très délicat qui, comme le raconte Ronconi avec son ironie habituelle, un soir, pendant les répétitions, n'a pas marché : « Nous avons failli changer l'Histoire »⁵¹⁸ (ill. n°95).

⁵¹⁸ Gianni Quaranta et L. Ronconi interviewés par L. DUBINI, *Ronconi: nel mio «Moïse»...op.cit.* : [Quest'ultimo effetto ci tiene sempre con il fiato sospeso. Il meccanismo che separa le onde è complesso, inoltre in quel momento in scena ci sono un centinaio di persone. [...] Abbiamo rischiato di cambiare la storia].



III. 93. *Moïse et Pharaon*, La Scala, 2003, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Gianni Quaranta, costumes de Carlo Diappi. Milan, archives du Teatro alla Scala.



III. 94. *Moïse et Pharaon*, La Scala, 2003, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Gianni Quaranta, costumes de Carlo Diappi. Milan, archives du Teatro alla Scala.



III. 95. *Moïse et Pharaon*, La Scala, 2003, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Gianni Quaranta, costumes de Carlo Diappi. Le passage de la Mer Rouge, Pharaon (Erwin Schrott) et Osiride (Giuseppe Filianoti). Milan, archives du Teatro alla Scala.

La restitution scénique du miracle de l'ouverture de la Mer Rouge est beaucoup plus complexe que lors de l'édition de 1983 : à Paris, les Hébreux descendaient dans le parterre et priaient tournés vers le fond de la scène, ensuite occupé par les Égyptiens ; ces derniers s'affaissaient au sol, tandis que le noir tombait (et les chanteurs sortaient). Quand la lumière revenait, la scène était vide et on voyait la mer sur le fond. Cependant en 2003, bien qu'en utilisant des machineries, Ronconi ne veut pas exploiter toutes les possibilités offertes par les moyens scéniques modernes et préfère se limiter aux effets spectaculaires tels qu'aurait pu les voir le public de Rossini :

Pour la scène finale des eaux de la Mer Rouge, j'ai utilisé quelques équipements ... Mais, je le répète, aucun artifice. J'ai même enlevé la tige qui devient serpent, un petit jeu que tout le monde peut reproduire pendant le Carnaval⁵¹⁹.

De fait, « malgré son cadre spectaculaire, la production de *Moïse et Pharaon* est assez chaste et n'a pas de références historiques dans le style des Dix

⁵¹⁹ L. Ronconi interviewé par L. DUBINI, *Ronconi: nel mio «Moïse», op.cit.* : [Per la scena finale delle acque del Mar Rosso ho usato un certo armamentario... Ma, ripeto, nessun artificio. Ho perfino eliminato la verga che diventa serpente un giochetto alla portata di tutti a carnevale].

Commandements »⁵²⁰, déclare Ronconi qui a rendu de façon ‘artisanale’ même les autres effets comme le fléau des ténèbres, avec Moïse qui obscurcit le soleil et ensuite le rallume, l’orgue qui s’enflamme et se fend en deux, et un véritable buisson ardent.

Ne voulant saisir que le profond aspect spirituel et sacré de cet opéra, Ronconi a créé un spectacle anhistorique et dépourvu de patriotisme ; il a aussi affirmé être contraire à toute actualisation et allusions au conflit entre Israéliens et Palestiniens :

Cette œuvre, qui comporte en son centre l'élément religieux ne doit pas devenir l'histoire d'un prestidigitateur. Et surtout il n'est pas utile de l'actualiser. Si, dans le passé, il a été possible et légitime d'opposer les Juifs et les Palestiniens, le faire aujourd'hui me semble offensant, compte tenu de ce moment historique, qui est beaucoup plus dramatique et beaucoup plus grave que l'est un drame, pourtant très grave. [...] À l'intérieur de l'opéra le conflit est tout religieux, il n'y a aucune mention aux tensions politiques. Et aussi du point de vue musical, il n'y a pas une caractérisation de l'aspect hébreu et de l'égyptien. Tout reste dans le cadre d'une religiosité chrétienne, pour ne pas dire catholique. Sur scène, vous verrez un orgue énorme : il s'accorde très bien à l'*oratorio*, au christianisme et au catholicisme. [...] Le compositeur révèle un esprit de dévotion, je ne sais pas s'il est authentique ou culturel, mais on le ressent⁵²¹.

Toujours dans cette optique religieuse, il a changé le finale pour le rendre moins dramatique et limiter la vengeance divine : Pharaon ne meurt pas dans les flots, mais s'écroule en avant-scène à la vue de la submersion de ses soldats ; c'est la réflexion sur le mal qu'il a provoqué qui est sa punition divine, il n'y a donc pas de véritables personnages positifs ou négatifs.

Complètement opposée est la vision du chef d'orchestre Riccardo Muti, qui a dirigé musicalement l'opéra. D'après lui, dans ce Rossini il n'y a pas la recherche d'un

⁵²⁰ L. Ronconi interviewé par L. DUBINI, *Ronconi: nel mio «Moïse», idem* : [Pur nella sua spettacolarità l'allestimento di *Moïse et Pharaon* è abbastanza casto e non ha una collocazione storica stile Dieci comandamenti].

⁵²¹ L. Ronconi interviewé par L. DUBINI, *Ronconi: nel mio «Moïse», idem* : [Quest' opera, che ha al suo centro l'elemento religioso non deve diventare la storia di un prestigiatore. E soprattutto non sarebbe stato proprio il caso attualizzarla. Se negli anni passati è stato possibile e legittimo contrapporre ebrei a palestinesi, farlo oggi lo considererei offensivo, visto il momento storico, molto più drammatico e molto più serio di quanto sia una pur serissima rappresentazione teatrale. [...] All'interno dell' opera il conflitto è tutto religioso, non si parla minimamente di tensioni politiche. E anche dal punto di vista musicale, non c'è una caratterizzazione dell' aspetto ebraico e di quello egizio. Tutto resta nell' ambito di una religiosità cristiana per non dire cattolica. In scena si vedrà un gigantesco organo: fra oratorio, cristianesimo e cattolicesimo ci sta proprio bene. [...] Il compositore rivela un certo spirito di devozione, non so se è autentico o culturale, ma si sente].

équilibre néo-classique, mais plutôt une forte émotivité qui se traduit dans les grands moments religieux, collectifs et privés. Dans cet opéra, il retrouve, en effet, des éléments qui anticipent le Romantisme - ce qu'il confirme par l'intérêt que Verdi y porta - et il affirme qu'il miserait plutôt sur une interprétation en ligne avec le *Risorgimento*⁵²². Le chorégraphe belge Micha Van Hoecke est aussi de cet avis : son ballet (absent dans la version de 1983) se fonde en fait sur la contraposition entre deux peuples (ill. n°96).

J'ai pensé créer ce ballet comme une projection de l'esprit des personnages de l'opéra, non pas pour reparcourir leur histoire en pas de danse. Face à une divinité supérieure, un peu archaïque, mais qui en même temps participe la tragédie qui est sur le point d'avoir lieu, face à une Isis que j'ai récupérée des signes figuratifs de l'Égypte ancienne et qui a une gestualité sacrée, se trouvent les représentants des deux puissances opposées. Moïse, qui demande à Pharaon "libère mon peuple", et le Pharaon, qui d'abord accepte la prière et ensuite met les Juifs dans les chaînes, s'affrontent en une lutte violente, symbole de leur puissance et du caractère absolu des cultes religieux⁵²³.

Ce spectacle associe donc deux clefs interprétatives diverses, l'une qui concerne la direction musicale et la représentation chorégraphique, l'autre la mise en scène.

⁵²² Cf. Riccardo Muti interviewé par Laura DUBINI, *Muti: io, Rossini e i prodigi corali del "Moïse"*, dans « Il corriere della sera » du 6/12/2003.

⁵²³ Micha Van Hoecke interviewé par Mario PASI, *Roberto Bolle e il Faraone, una sfida a passo di danza*, dans « Il corriere della sera » du 04/12/2003 : [Ho pensato di costruire questo balletto come una proiezione dello spirito dei personaggi dell'opera, non per rifarne la storia a passo di danza. Di fronte a una divinità superiore, un po' arcaica, ma al tempo stesso partecipe della tragedia che sta per compiersi, di fronte a una Iside che ho recuperato dai segni figurativi dell'Antico Egitto e che ha una gestualità sacrale, stanno i rappresentanti dei due poteri opposti. Mosè, che chiede al Faraone "libera il mio popolo", e il Faraone, che prima accoglie la preghiera e poi mette gli ebrei in catene, si affrontano in una lotta violenta, simbolo del loro potere e della assolutezza delle fedi].



III. 96. *Moïse et Pharaon*, La Scala, 2003, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Gianni Quaranta, costumes de Carlo Diappi. Ballet, acte III, Pharaon (Desmond Richardson) contre Moïse (Roberto Bolle). Milan, archives du Teatro alla Scala.

***Moïse et Pharaon* de Pier'Alli, Opéra de Rome 2010**

Chargé de diriger *Moïse et Pharaon* au festival de Salzbourg de 2009, Riccardo Muti contacte Pier'Alli⁵²⁴, dont, pourtant, le projet *registico* est refusé par la direction de la manifestation pour des raisons économiques. Les deux artistes peuvent cependant travailler ensemble sur ce même spectacle lors l'ouverture de la saison 2010-2011 de l'Opéra de Rome.

En accord avec le chef d'orchestre, le metteur en scène garantit qu'il est resté fidèle au livret de Balocchi et De Jouy et qu'il n'a jamais oublié qu'il s'agit d'un drame sacré, qu'il a cependant lu dans une clef interprétative actualisée et cohérente avec sa poétique stylistique :

⁵²⁴ Les deux artistes avaient déjà travaillé ensemble en 1995 au *Mefistofele* et au *Crepuscolo degli Dei*, ensuite annulé.

Certes, ce ne sera pas une lecture transgressive, démystifiante. Ce n'est pas mon style de travail. [...] J'essaie de respecter l'opéra, mais en utilisant une esthétique moderne. En cela, l'outil de la projection est très important⁵²⁵.

L'utilisation d'images projetées, qui comme on a vu est une constante dans le travail de Pier'Alli, permet dans ce spectacle de résoudre certains problèmes scénographiques, comme les effets spectaculaires et la gestion des masses chorales. De fait, le caractère d'*oratorio* de cet opéra ne se déploie pas dans la proverbiale immobilité dont il a souvent été accusé et que Pizzi et Ronconi ont volontairement reproduite, mais dans la création d'un véritable spectacle choral, où le peuple est protagoniste, le metteur en scène ayant « essayé d'interpréter le récit non pas comme une simple narration, mais comme un fait de la conscience collective, ou plutôt une "autoréflexion collective" »⁵²⁶.

Ainsi, à l'idée d'immobilisme, il oppose celle du mouvement, qui se déploie dans le thème du voyage : « J'ai interprété *Moïse et Pharaon* comme un voyage dans la mémoire, dans l'âme et la culture juive. Une sorte de voyage intérieur qui part d'une idée de méditation »⁵²⁷. L'exode du peuple Hébreux est donc interprété comme un parcours spirituel et hautement symbolique. Le décor est aussi allusif :

Comme toujours je suis à la fois réaliste et abstrait. Mon Égypte est métaphysique avec des pyramides et des obélisques qui se confondent avec des gratte-ciel modernes dans un mélange de passé et de présent qui est un acte de magie global. [...]. C'est un pays moderne, où le mythe se fonde avec l'actualité. Les miracles opérés par Moïse sont réinterprétés à la lumière d'une

⁵²⁵ Pier'Alli interviewé par Pietro PIOVANI, *Io, Pier'Alli, dalla parte della musica, op. cit.* : [Certamente non sarà una lettura trasgressiva, demistificante. Non è nel mio stile di lavoro. [...] Io cerco di rispettare l'opera, ma usando un'estetica moderna. In questo è molto importante lo strumento della proiezione].

⁵²⁶ Pier'Alli interviewé par Francesco D'ALFONSO, *Pier'Alli e la visione intima del Grand'opéra, op. cit.* : [Ho cercato di interpretare la storia non come semplice racconto, ma come un fatto della coscienza collettiva, o meglio un'"auto riflessione" collettiva].

⁵²⁷ Pier'Alli interviewé par F. D'ALFONSO, *Pier'Alli e la visione ... , idem* : [Io ho interpretato il "Moïse et Pharaon" come un viaggio nella memoria, nell'animo e nella cultura ebraica. Una sorta di cammino interiore che parte da un'idea di meditazione].

ville moderne. J'ai voulu raconter la ville contemporaine avec des symboles qui englobent tout, de l'ancien au nouveau⁵²⁸.

Ces éléments scéniques ne sont pas architecturaux, mais ce sont des projections. Pier'Alli crée alors un espace simple et neutre qui puisse servir de toile de fond aux images, un conteneur en marbre blanc, qui s'ouvre et qui prend au fur et à mesure des significations différentes, grâce à l'utilisation de quelques éléments scénographiques.

Dans le premier acte l'image de fond est une sorte de « mausolée de la mémoire dans lequel s'ouvrent des fentes dans le domaine de l'imagination »⁵²⁹. Il représente à la fois les fortifications de Memphis et le Mur des Lamentations, devant lequel le peuple Juif se réunit pour prier (Ill. n° 97). Les coups de théâtre de l'opéra sont soulignés par Pier'Alli par des effets spéciaux grandiloquents comme celui du météore de feu qui fait sortir des fissures de la scène une lumière aveuglante. C'est la scène de la gravure des tables de la Loi, qui sont extraites par des ministres du culte rappelant des rabbins.

J'ai commencé avec deux éléments fondamentaux: le premier est la méditation des Juifs devant le Mur des Lamentations, que j'ai résumée dans une image strictement géométrique, un mur dont est extrait le Livre, à partir de la lecture duquel commence un voyage, une sorte de flash-back ; et le second est le concept selon lequel dans le judaïsme le passage de la mer Rouge est une sorte d'allégorie permanente. Sur ces bases, j'ai construit un contenant très simple, presque blanc, comme s'il était un mausolée de la mémoire⁵³⁰.

⁵²⁸ Interview à Pier'Alli, *Moïse et Pharaon Di Pier'Alli*, publié sur la page web <http://www.libero-news.it/articolo.jsp?id=531431> le 14/11/2010 : [Come sempre sono sia realistico che astratto. Il mio Egitto è metafisico con piramidi e obelischi che si confondono con moderni grattacieli in una mistura tra passato e presente che è atto di magia globale. [...] È un paese moderno dove il mito si fonda con l'attualità. I miracoli operati da Mosè vengono reinterpretati alla luce di una città moderna. Ho voluto raccontare la città contemporanea con i simboli che racchiudono tutto, dal vecchio al nuovo].

⁵²⁹ Pier'Alli interviewé par F. D'ALFONSO, *Pier'Alli e la visione ...*, *op.cit.* : [mausoleo della memoria da cui si aprono spiragli nell'ambito dell'immaginario].

⁵³⁰ Pier'Alli interviewé par F. D'ALFONSO, *Pier'Alli e la visione ...*, *idem* : [Sono partito da due elementi fondamentali: il primo è la meditazione degli ebrei dinanzi al Muro del Pianto, che ho sintetizzato in una immagine rigorosamente geometrica, una parete da cui viene estratto il Libro, dalla cui lettura parte un viaggio a ritroso, una sorta di flash back; il secondo è il concetto che nell'ebraismo il passaggio del Mar Rosso è una sorta di allegoria permanente. Su queste basi ho costruito un contenitore molto semplice, quasi bianco, quasi fosse un mausoleo della memoria].



III. 97 Pier'Alli (mise en scène, décors et costumes), *Moïse et Pharaon*, Opéra de Rome, 2010. Moïse (Ildar Abdrazakov) lors de la gravure des tables, acte I. Rome, archives du Teatro dell'Opera.

Dans le deuxième acte, le décor se modifie partiellement en devenant la salle du trône du palais de Pharaon, ensuite soumise à l'obscurité. Dans le troisième acte le palais se change en temple d'Isis, dont l'architecture semble vue d'en haut. L'ambiance est spectaculaire et mystique avec un cortège de vierges projeté sur le fond (Ill. n° 98). Dans le quatrième acte on retrouve le Mur des Lamentations et des valises, devenues désormais, au théâtre, le symbole par antonomase des Hébreux errants. Dans la scène de la prière, on projette sur le fond d'abord le peuple (en multipliant ainsi le nombre de personnes sur le plateau) (Ill. n° 99) et après la Mer Rouge. Ensuite la paroi se divise en deux coulisses transversales qui laissent passer le peuple juif (Ill. n° 100). Pendant la projection de la tempête, elles se referment, engloutissant les Égyptiens (Ill. n° 101).

Même à la fin l'élément symbolique l'emporte : le passage libérateur de la mer Rouge, qui se referme sur les troupes égyptiennes qui poursuivent les Hébreux, n'est pas seulement un effet de paysage, mais la catharsis quotidienne, la libération collective⁵³¹.

⁵³¹ Pier'Alli interviewé par L. TOZZI, *Il regista Pier'Alli...*, *op.cit.* : [Anche alla fine prevale l'elemento simbolico: il liberatorio passaggio del Mar Rosso, che si richiude addosso alle truppe egizie inseguitrici, non è solo un effetto paesaggistico, ma la catarsi quotidiana, la liberazione collettiva].



Ill. 98 ; Pier'Alli (mise en scène, décors et costumes), *Moïse et Pharaon*, Opéra de Rome, 2010. Le temple d'Isis, acte III. Rome, archives du Teatro dell'Opera.

Les projections arrivent donc à restituer le caractère spectaculaire des effets spéciaux et des cataclysmes, qui sont nombreux dans cet opéra : l'arc-en-ciel, l'apparition des Tables de la Loi, la séparation des eaux, l'éruption d'un volcan, un tremblement de terre, l'écoulement d'une pyramide, l'explosion de la statue d'Isis.



Ill. 99. Pier'Alli (mise en scène, décors et costumes), *Moïse et Pharaon*, Opéra de Rome, 2010. Scène de la prière, acte IV. Rome, archives du Teatro dell'Opera.



III. 100. Pier'Alli (mise en scène, décors et costumes), *Moïse et Pharaon*, Opéra de Rome, 2010. Moïse (Ildar Abdrazakov) lors du passage de la Mer Rouge. Rome, archives du Teatro dell'Opera.



III. 101. Pier'Alli (mise en scène, décors et costumes), *Moïse et Pharaon*, Opéra de Rome, 2010. La Mer Rouge en tempête. Rome, archives du Teatro dell'Opera.

Pier'Alli est un précurseur des projections, qui vont très bien dans un spectacle suggestif. Il a pris en compte le fait que *Moïse* est une représentation sacrée, il n'y a pas de véritables actions mais une histoire de famille et d'amour. Le point d'arrivée est l'ouverture de la mer Rouge, qui dans le Grand-Opéra était le coup de théâtre essentiel dans une œuvre d'une grande force scénique, de fait, le sous-titre dit, *ou Le Passage de la Mer Rouge*⁵³².

Le processus d'abstraction effectué par le décor vaut même pour les costumes, qui sont aussi symboliques et modernes. Il ne s'agit pas de vêtements de nos jours, mais de costumes théâtraux fortement allusifs que Pier'Alli considère comme des « sculptures faites avec de nouveaux tissus »⁵³³(Ill. n° 102).



Ill. 102. Pier'Alli (mise en scène, décors et costumes), *Moïse et Pharaon*, Opéra de Rome, 2010. Les costumes d'Aménophis (Eric Cutler), Anaï (Sonia Ganassi) et Pharaon (Nicola Alaimo). Rome, archives du Teatro dell'Opera.

⁵³² Riccardo Muti interviewé par Valerio CAPPELLI, *Muti sul Mar Rosso*, dans « Il Corriere della Sera » du 22/11/2010 : [Pier'Alli è un precursore delle proiezioni, che vanno bene in uno spettacolo suggestivo. Lui ha tenuto conto che il *Moïse* è una sacra rappresentazione, non ci sono vere azioni se non una storia di famiglia e di amori. Il punto di arrivo è l'apertura del Mar Rosso, che nel Grand-Opéra era il colpo di teatro indispensabile in un lavoro di grande forza scenica, infatti il sottotitolo dice: *ou Le Passage de la Mer Rouge*].

⁵³³ Pier'Alli interviewé par P. PIOVANI, *Io, Pier'Alli, dalla parte...op.cit.* : [Anche i costumi sono moderni, ma non come fanno molti costumisti che mettono addosso ai cantanti vestiti modesti dei nostri tempi, sono delle sculture fatte con tessuti nuovi ma che possiedono una simbolicità molto forte].

Je ne voulais absolument pas faire un peuple juif traditionnel, de la période égyptienne. Trop d'Histoire est passée, donc il est nécessaire de donner quelques éléments qui rappellent les événements plus récents. [...] Les Juifs auront des vêtements assez contemporains, mais une contemporanéité filtrée à travers des éléments de la composition : ce sont des vêtements déchirés, en plaques, unifiés par une couleur claire, la couleur du désert, du sable. On ne voit pas de camps de concentration, mais ici et là il y aura des notes qui représentent l'aspect dévasté de la personne. Certains auront la tête rasée⁵³⁴.

Le ballet est confié au chorégraphe chinois Shen Wei, protagoniste de la danse américaine et internationale. Son ballet est un ballet abstrait et non pas narratif, mais il est quand même lié à des éléments de l'action comme l'affrontement entre deux cultures différentes. Son langage mélange la danse hindoue avec d'autres danses ethniques anciennes et des compositions dynamiques et plastiquement complexes. Tandis que les danseurs – en tenue « effet nu » ou en longues jupes en taffetas (Ill. n° 103) – dansent en hommage à la déesse Isis, Pier'Alli projette sur le plateau, d'en haut, des cortèges de prêtres, en cherchant à recréer la fusion des arts qui, depuis toujours, est l'objectif principal du metteur en scène.



Ill. 103. Pier'Alli (mise en scène, décors et costumes, *Moïse et Pharaon*, Opéra de Rome, 2010. Le ballet, acte III. Rome, archives du Teatro dell'Opera.

⁵³⁴ Interview à Pier'Alli, *Moïse et Pharaon Di Pier'Alli, op.cit.* : [Non volevo assolutamente fare un popolo ebraico tradizionale, del periodo egiziano. È passata troppa Storia, quindi è necessario dare qualche elemento che ricordi gli eventi più recenti. [...] Gli ebrei avranno abiti abbastanza contemporanei, ma una contemporaneità filtrata attraverso elementi di composizione: sono abiti fatti a pezzi, a toppe, unificati da un colore chiaro, il colore del deserto, della sabbia. Non si vedono i campi di concentrazione, però ci saranno qua e là delle note che rappresentano l'aspetto devastato della persona. Qualcuno avrà il capo rasato].

Sur la base de ce que nous avons observé lors de l'analyse dramaturgique des deux versions de l'opéra, *Moïse et Pharaon* se prêterait mieux que *Mosè in Egitto* à une lecture qui amplifie le transcendant, bien que ce dernier opéra, avec sa structure d'*oratorio*, mette en relief l'aspect religieux. On a vu à ce propos que *Mosè in Egitto* de Pizzi de 1983 rend parfaitement l'équilibre formel voulu par Rossini, bien que ce soit en revenant sur son précédent travail scénique, et précisément en travaillant sur *Mosè*, que le metteur en scène parvient à capter et rendre de façon plus nette l'aspect de la communion des deux peuples. Le *Moïse et Pharaon* de Ronconi mise aussi sur l'axe sacré de l'opéra ; si interprétation *registica* est déjà au point en 1983, ce n'est qu'en y revenant en 2003 et en travaillant davantage sur les masses chorales et sur les effets spectaculaires, que le spectacle arrive à susciter des émotions dans le public. *Le Moïse* de Pier'Alli, en revanche, met en valeur l'opposition entre les Égyptiens et les Hébreux, qu'il représente en ayant amplement recours aux effets spéciaux.

TROISIÈME PARTIE
Rossini *serio* en scène au delà de la *regia critica*

MISES EN SCÈNE PROCHES DE L'ESPRIT DE L'OPÉRA

Des mises en scène respectueuses du drame en musique

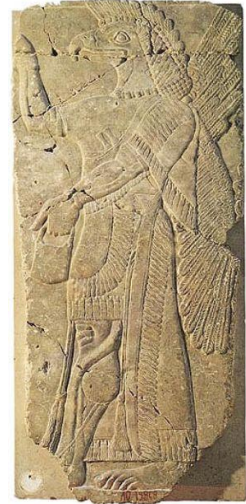
Pour mieux comprendre le rôle que les *regie critiche* de Ronconi, Pizzi et Pier'Alli jouent dans la compréhension de l' 'esprit' de l'opéra, nous appliquerons les mêmes critères d'analyse à des spectacles qui, de façon diversifiée et dans des contextes de production différents, se rapprochent ou s'éloignent de cette tendance de la mise en scène. La signification ultime du drame n'étant pas figée, elle peut être interprétée de multiples façons par des artistes aux styles très différents.

***Semiramide* de John Copley, New York, 1990**

En 1990, John Copley⁵³⁵ est appelé par le Metropolitan de New York pour mettre en scène la *Semiramide*. Son esthétique est assez lointaine de la sobriété qui caractérise généralement les spectacles de la *regia critica* et rentre plutôt dans la lignée du luxe et de l'opulence propres au théâtre newyorkais. Pourtant, c'est précisément cet aspect qui permet à cette production de rentrer dans ce que nous avons désigné comme la 'filière' qui met au premier plan le transcendant et les effets spectaculaires.

Le décor est historisant avec des toiles peintes (Ill. n° 104) et des références aux bas-reliefs Assyriens des Génies Ailés (Ill. n° 105). Les costumes traversent un peu tous les courants de la mode, de l'antiquité jusqu'au XIX^e siècle, mais ils n'ont pour objectif qu'un fort impact visuel ; la mise en scène se présente comme une sorte de suite de tableaux où les chœurs occupent une place d'honneur, toujours pour donner une sensation de magnificence.

⁵³⁵ Né à Birmingham en 1933, John Michael Copley est un metteur en scène britannique. Après une brève carrière en tant qu'acteur, il est devenu directeur de scène au Sadler Wells en 1953 et metteur en scène résident de la Compagnie d'opéra de Covent Garden en 1972. Il a produit la majeure partie des opéras « de répertoire » pour les plus grands théâtres et festivals lyriques en Europe, aux USA et au Canada. Parmi ses productions on rappelle *Semiramide* (1990), *Adriana Lecouvreur* (1984), *Giulio Cesare* (1984), *La bohème* (1982), *Lucrezia Borgia* (1980).



Ill. 104. *Semiramide*, MET, 1990. Mise en scène de John Copley, décors de John Conklin, costumes de Michael Stennett. Vue globale du décor. Photo Winnie Kotz.

Ill. 105. *Génie ailé avec une tête d'aigle*, VIII siècle av. J.C., bas-relief en albâtre haut 115 cm, provenant des fouilles de Dur-Sharrukin Paris, Musée du Louvre.

Dans cette optique, l'apparition du spectre de Nino est traitée avec beaucoup d'attention pour créer un effet spectaculaire : il est habillé en guerrier (ill. n° 106) comme le fantôme du père d'Hamlet dans l'original shakespearien (Ill. n° 107) et son armure, sa barbe et son visage sont de la même couleur, un gris qui, avec une lumière froide bien adaptée, rend bien l'illusion d'un fantôme. Pour souligner l'effet de terreur qu'il provoque sur les autres personnages, il reste sur scène plus de temps que prévu par le livret et la partition, en effet il apparaît déjà au cours de l'air « Qual mesto gemito » (« Quelle triste plainte », début du finale I) donc bien avant le moment indiqué.



III. 106. *Semiramide*, MET, 1990. Mise en scène de John Copley, décors de John Conklin, costumes de Michael Stennett. Semiramide (June Anderson), L'Ombra di Nino (Jeffrey Wells), Oroë (John Cheek). Photo tirée du DVD du spectacle.



III. 107. Henry Fuseli. *Hamlet and the Ghost* (Acte I, scène 4), 1789. D'après *Boydell's Shakespeare Prints*, vol. II, illustration n° XLIV.

***Mosè in Egitto* de Hugo De Ana, Naples, 1993**

Les opéras bibliques rossiniens permettent aussi de comparer le traitement du transcendant imaginé par les *registi critici* à celui proposé par d'autres artistes.

En 1993, la même année où Pizzi propose son *Mosè*, la version de 1819 de *Mosè in Egitto* revient sur la scène du théâtre San Carlo de Naples, dont il ouvre la saison 1993-1994 ; l'opéra retourne ainsi dans sa ville natale, où il n'avait pas été joué depuis 1849. La direction musicale est confiée à Salvatore Accardo et la mise en scène à Hugo De Ana⁵³⁶, qui signe aussi les décors et les costumes.

L'artiste argentin choisit de s'éloigner de l'iconographie égyptienne archéologique ou de celle à laquelle le cinéma nous a habitués, en créant un lieu imaginaire de parois rocheuses et de coins désertiques, où se trouvent des fragments de statues titanesques : dans le premier acte on voit de profil le torse d'un guerrier égyptien qui serre son poing (ill. n° 108) ; dans l'acte deux, la seule tête de Ramsès II, aux yeux fermés, qui semble s'être écroulée (ill. n° 109) et un pied (ill. n° 110). Son attitude est donc très proche de celle de Ronconi qui, comme on a vu, aime les décors épurés et symboliques.

Les costumes aussi sont stylisés : les Égyptiens portent des tuniques blanches et des coiffes, tandis que Mosè et son peuple s'habillent en tissus bruts. Paolo Isotta estime que le metteur en scène / scénographe s'est inspiré de « Tiepolo, de Gustave

⁵³⁶ Hugo de Ana est née à Buenos Aires, où il a commencé sa carrière. Il a travaillé comme directeur de production au Teatro Colón de Buenos Aires et a travaillé sur plus d'une trentaine de spectacles. En tant que metteur en scène, scénographe et costumier, il a produit une soixantaine de spectacles. En Italie, il a fait ses débuts en 1990 avec la mise en scène de *Mosè in Egitto* de Rossini au Teatro Comunale de Bologne et a ouvert la saison 1991/92 avec une nouvelle production de *Werther* de Massenet. Plus tard, il a mis en scène *Ermione* de Rossini à l'Opera di Roma, *Semiramide* au Rossini Opera Festival, *Mosè in Egitto* au Teatro San Carlo de Naples, ensuite repris au Covent Garden de Londres.

Doré, du *Roland Furieux* (chant XV, strophe 61⁵³⁷) (Ill. n°111), de Delacroix, du Flaubert de son voyage, et finalement d'un exotisme historique à la façon de Werner Herzog »⁵³⁸.



Ill. 108. De Ana Hugo (mise en scène, décors et costumes), *Mosè in Egitto*, T. San Carlo de Naples. Vue globale du décor, acte I. Photo tiré de la vidéo transmise par télévision nationale italienne, Raitre.



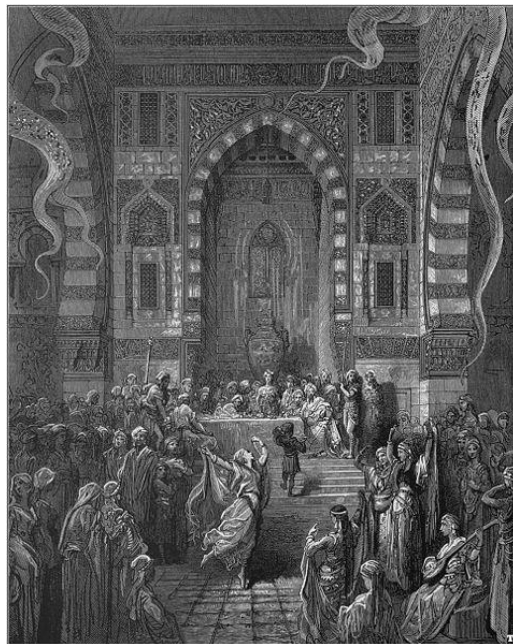
Ill. 109. De Ana Hugo (mise en scène, décors et costumes), *Mosè in Egitto*, T. San Carlo de Naples. Vue globale du décor, acte II. Photo tiré de la vidéo transmise par télévision nationale italienne, Raitre.

⁵³⁷ Ludovico ARIOSTO, *L'Orlando Furioso*, Turin, Einaudi, 2005, Chant XV, strophe 61: [L'elmo e lo scudo anche a portar gli diede, / come a valletto, e seguitò il camino, / di gaudio empiedo, ovunque metta il piede, / ch'ir possa ormai sicuro il peregrino. / Astolfo se ne va tanto, che vede / ch'ai sepolcri di Memfi è già vicino, / Memfi per le piramidi famoso : / vede all'incontro il Cairo popoloso].

⁵³⁸ Paolo ISOTTA, *Rossini, ritorno d'Egitto*, dans « Il Corriere della Sera » du 12/12/1993 : [Tiepolo, Gustavo Doré (canto XV, strofa 61 dell'Orlando Furioso), Delacroix, il Flaubert del suo viaggio, infine un esotismo storico alla Werner Herzog].



III. 110. De Ana Hugo (mise en scène, décors et costumes), *Mosè in Egitto*, T. San Carlo de Naples. Vue globale du décor, acte II. Photo tiré de la vidéo transmise par télévision nationale italienne, Raitre.



III. 111. Doré Gustave, *Illustration pour Roland Furieux*. D'après. *Roland Furieux Poème Héroïque* traduit par A. J. du Pays et illustré par Gustave Doré, Paris, Librairie Hachette, 1879. Folio (19 4/8 x 12 3/4 pouces)

De Ana considère l'opéra rossinien comme un *oratorio* et opte pour des effets spectaculaires très sobres : Mosè fait revenir la lumière en touchant son bâton, qui devient fluorescent ; la foudre est rendue scéniquement grâce à un faisceau lumineux qui vient d'en haut et d'une petite détonation qui vient d'en bas ; la pluie de grêle est réalisée avec l' « effet neige » (des fragments de papier) et avec trois feux placés au

centre et sur les côtés de la scène. Le passage de la Mer Rouge n'évoque pas l'eau mais est réalisé avec des changements de décor à vue (la statue du guerrier et la sculpture de la tête de Ramsès alternent): une toile de fond faite de joncs de bambou, comme ceux que les Hébreux utilisent en guise de bâtons, se soulève et ils se dirigent vers le fond de la scène (ill. n° 112) ; ensuite, après un changement de décor, on voit passer les Égyptiens ; sur la même mélodie de la tempête on voit maintenant Mosè sur un haut rocher qui regarde vers le public – où l'on imagine la Terre Promise - et ensuite, en avant-scène et en pleine lumière, nous voyons arriver les Hébreux.



Ill. 112. De Ana Hugo (mise en scène, décors et costumes), *Mosè in Egitto*, T. San Carlo de Naples. Le passage de la Mer Rouge : les joints de bambou se soulèvent, acte III. Photo tiré de la vidéo transmise par télévision nationale italienne, Raitre.

***Mosè in Egitto* de Marco Spada, Sassari, 2005**

En 2005, l'Ente Concerti de Carolis de Sassari choisit aussi de représenter *Mosè in Egitto*. Dans un premier temps il souhaite reprendre la version de Pizzi de 1983, mais le projet n'aboutit pas. Un nouveau spectacle est donc produit par le metteur en scène Marco Spada⁵³⁹ et dirigé par le chef d'orchestre Antonino Fogliani. Il est repris deux ans plus tard au Théâtre Costanzi de Rome en une version mise au goût du jour et adapté à la nouvelle salle, plus grande que celle pour laquelle le spectacle avait été créé.

L'interprétation du metteur en scène est centrée sur l'aspect sacré de l'opéra et attribue à l'élément surnaturel un rôle déterminant ; l'opposition des deux ethnies est interprétée selon un point de vue strictement humain :

Je voulais raconter cette histoire, si célèbre et connue de tous, celle du passage de la Mer Rouge par les Hébreux, comme si elle était rendue objective par l'Histoire. Une civilisation en apparence hégémonique, l'égyptienne, qui en réalité est destinée au déclin, et une soumise qui gagne et qui survit jusqu'à nos jours, depuis 2000 ans. C'est pourquoi j'ai commencé et terminé l'opéra avec la présentation de la Torah, le livre saint (ill. n° 113). En silence, au début, comme dans un rituel, avant que les accords musicaux déchirent le voile sur les ténèbres. Et à la fin, une fois la mer Rouge dépassée, lorsque Faraone est vaincu et il implore, elle est rouverte comme pour dire que cette victoire du peuple élu était inévitable. L'intermédiaire humain entre les gagnants et les perdants, égarés tous deux dans une sorte de fanatisme, est pour moi Amaltea, la femme du pharaon, qui a eu des prémonitions de la fin et a

⁵³⁹ Né à Rome, Marco Spada est diplômé en arts et histoire de la musique à l'Université La Sapienza de Rome, et a étudié le chant et le piano. Il a travaillé comme chercheur auprès de la Fondazione Rossini de Pesaro, l'Institut National d'études Verdi de Parme et le Cidim de Rome. Il a publié de nombreux articles scientifiques sur l'opéra italien du dix-neuvième siècle et sur l'*opera seria* de Rossini, en particulier sur *Elisabetta regina d'Inghilterra*. Il a été critique musical pour la Radio RAI, pour le quotidien « L'Unità » musicologue auprès de nombreuses institutions lyriques italiennes. Il a publié, pour Ricordi, un livre sur Rossini, à l'occasion du bicentenaire en 1992. Il a été chef du service de presse du Sferisterio de Macerata Opera et, depuis 1998, il est le directeur artistique de l'Ente Concerti « Marialisa de Carolis » de Sassari. Il a mis en scène de nombreux drames en musique: *Mosè in Egitto* de Rossini (Sassari, 2005; Opéra de Rome, 2007), *La Clemenza di Tito* de Mozart (Sassari, 2006 ; Stavanger, en Norvège, 2008), *Luisa Miller* de Verdi (Sassari, 2007), *Marino Faliero* de Donizetti (Bergame, 2008), *Lucia di Lammermoor* (Debrecen, 2008 ; Budapest, 2009), *Don Giovanni* (Viterbo festival, 2009), *Poliuto* de Donizetti (Sassari, 2010), *La notte di un nevrastenico/I due timidi* de Nino Rota (Lecce, 2007 ; Sassari, 2011).

essayé d'éviter la catastrophe. A la fin elle se retrouve aussi, aux côtés de son époux, dans la poussière, dans une vision, pour moi, très mélancolique⁵⁴⁰.



Ill. 113. *Mosè in Egitto*, Sassari, 2005. Mise en scène de Marco Spada, décors et costumes d'Alessandro Ciammarughi. Mosè (Enrico Turco) et les Hébreux avec la Torah, acte I. Photo Alessandro Ciammarughi, aimablement mise à note disposition par le scénographe lui-même.

Les deux peuples sont caractérisés aussi par un jeu scénique différent : celui des Égyptiens est plus austère et stylisé et ils chantent le plus souvent sur la partie supérieure du décor, qui représente une pyramide, symbole de leur pouvoir sur les Hébreux, lesquels jouent dans la partie inférieure d'une façon plus naturelle.

Le scénographe Alessandro Ciammarughi crée des solutions géométriques et symboliques : une pyramide presque cubiste (ill. n°114) dont on voit plusieurs facettes à la fois et des plans praticables fortement inclinés sur lesquels s'alternent des

⁵⁴⁰ Marco Spada interviewé par Cristina BARBATO, *Intervista a Marco Spada*, propos recueilli le 05/09/2011, *ivi*, pp. 586-588 : [Volevo raccontare questa storia, così celebre e conosciuta da tutti, quella del passaggio del Mar Rosso da parte degli Ebrei, come resa oggettiva dalla Storia. Una civiltà apparentemente egemone, quella egizia, in realtà destinata al tramonto, una soggiogata che vince e sopravvive fino a noi per 2.000 anni. Per questo ho iniziato e terminato l'opera con la presentazione della Torah, il libro sacro. In silenzio, all'inizio, come in un rituale prima che gli accordi musicali squarcino il velo sulle tenebre. E alla fine, superato il Mar Rosso, quando il Faraone è vinto e implorante, viene riaperta come ad affermare che questa vittoria del popolo eletto era ineluttabile. Il tramite umano tra vincitori e vinti, persi in una sorta di fanatismo reciproco, è stato per me Amaltea, la faraona, che ha avuto i presentimenti della fine e ha cercato di evitare la catastrofe. Alla fine riappare anche lei, a fianco del consorte nella polvere, in una visione, per me, fortemente malinconica].

projections créant tous les effets spéciaux demandés par l'opéra, ce qu'explique le metteur en scène :

Je voulais montrer l'Égypte d'en haut et de loin, comme depuis un satellite. La vue frontale que nous avons de la scène est précisément celle d'une pyramide, dont les quatre côtés sont vus d'en haut. En son milieu, toujours, est assis le pharaon. Lui et sa cour agissent dans la partie supérieure, dans la partie inférieure se trouve le peuple, les perdants. Ils 'montent' dans la partie élevée seulement lorsqu'ils escaladent la pyramide et traversent la mer, ce qui symbolise leur victoire définitive (ill. n°115). Cette différence très marquée entre le monde d'en haut et celui d'en bas a été réalisée avec plus de force lorsque le spectacle a été reproduit en 2007, pour la scène plus grande de l'Opéra de Rome⁵⁴¹.



Ill. 114. *Mosè in Egitto*, Sassari, 2005. Mise en scène de Marco Spada, décors et costumes d'Alessandro Ciammarughi. Détail du décor: la pyramide « cubiste ». Photo Alessandro Ciammarughi, aimablement mise à note disposition par le scénographe lui-même.

De fait, la pyramide fait aussi office de Mer Rouge : elle s'ouvre et se referme en

⁵⁴¹ M. Spada, *idem* : [Volevo far vedere l'Egitto dall'alto e da lontano, come da un satellite. La visione frontale che si ha della scena è appunto una piramide, i cui quattro lati sono visti dall'alto. Al centro di essa, sempre, è seduto il Faraone. Nella parte alta agisce lui e la sua corte, in quella bassa il popolo, i vinti. Esso "sale" nella parte alta solo quando scala la Piramide e attraversa il Mare, a simboleggiare la vittoria definitiva. Questa marcata differenza tra il mondo di sopra e quello di sotto è stata resa con maggior forza quando la produzione è stata riallestita nel 2007 per il palcoscenico più grande del Teatro dell'Opera di Roma].

emprisonnant le pharaon et ses soldats (ill. n° 115). La référence à l'iconographie égyptienne est très forte dans les éléments du décor (des hiéroglyphes, un sphinx...) aussi bien que dans les costumes : Spada rappelle explicitement les divinités Égyptiennes et fait pendre en bleu le visage et le corps de Pharaon et de son fils (ill. n° 116), en rappelant les représentations du dieu Osiris. Les soldats sont aussi peints de la même couleur, selon une vision de l'opéra moins philologique et plus abstraite : « des gardes bleus sans visage, sans corps, de purs instruments de pouvoir et d'oppression »⁵⁴².



III. 115. *Mosè in Egitto*, Sassari, 2005. Mise en scène de Marco Spada, décors et costumes d'Alessandro Ciammarughi. Mosè (Enrico Turco) et les Hébreux escaladent la pyramide. Photo Alessandro Ciammarughi, aimablement mise à note disposition par le scénographe lui-même.

⁵⁴² M. Spada, *idem* : [guardie blu senza volto, senza corpo, puri strumenti di potere e di oppressione].



III. 116. *Mosè in Egitto*, Sassari, 2005. Mise en scène de Marco Spada, décors et costumes d'Alessandro Ciammarughi. Faraone (Randal Turner). Photo Alessandro Ciammarughi, aimablement mise à note disposition par le scénographe lui-même.

J'ai essayé, tout en gardant une proximité avec l'iconographie égyptienne, de la rendre aussi symbolique, c'est-à-dire précisément de l'«historiciser». Par exemple, j'ai introduit la figure symbolique du «Ka», le «double de soi-même», sa propre âme à laquelle s'adresse Amaltea lors de son air, et j'ai laissé le chœur à l'extérieur, de sorte qu'il représente les 'voix' que la reine entend en elle-même. Ou encore des instruments musicaux que les Juifs jouent dans la joie de leur première fuite, ensuite éventée par le pharaon. Des instruments pour les hommes et d'autres pour les femmes, comme il est strictement défini par leurs lois⁵⁴³.

Spada interroge donc l'opéra en profondeur et essaye d'en éclairer le significat à travers une symbolisation des espaces et en trouvant des correspondances dans des éléments externes au drame : l'iconographie traditionnellement liée au cadre spatio-temporel du récit.

⁵⁴³ M. Spada, *idem* : [Ho cercato, pur mantenendo una vicinanza all'apparato iconografico egizio, di renderlo anche simbolico, cioè appunto "storicizzarlo". Ad esempio ho introdotto la figura simbolica del "Ka", il "doppio da se stessi", la propria anima cui si rivolge Amaltea nella sua aria, e ho lasciato il coro all'esterno, in modo che rappresentasse le "voci" che la regina ascolta in se stessa. Oppure gli strumenti musicali che gli Ebrei suonano nel giubilo della loro prima fuga, poi sventata dal Faraone. Strumenti per gli uomini e per le donne, come rigidamente stabilito dalle loro regole].



III. 117. *Mosè in Egitto*, Sassari, 2005. Mise en scène de Marco Spada, décors et costumes d'Alessandro Ciammarughi. Séquence du passage de la Mer Rouge. Photo Alessandro Ciammarughi, aimablement mise à note disposition par le scénographe lui-même.

***Tancredi* de Stefano Vizioli, Sassari, 1999**

Comme nous avons montré, *Tancredi* se prête aussi, pour ses caractéristiques dramaturgiques et musicales, à des interprétations diverses et variées.

Le spectacle de Pizzi de 1999 aurait dû être repris en 2001 au théâtre Malibran de Venise, mais, à cause des dimensions réduites de la scène, la production a opté pour le *Tancredi* mis en scène par Stefano Vizioli⁵⁴⁴, produit la même année par le théâtre Verdi de Sassari. Ce spectacle est peut-être moins célèbre que celui du *regista critico*, mais tout autant respectueux du livret et de la partition. L'artiste explique que cet opéra

Présente beaucoup de contradictions au niveau du livret, mais la musique est très éloquente et il est important de la suivre et, surtout, d'avoir confiance dans la profondeur de la musique rossinienne plutôt que de se bloquer à cause de quelques incohérences littéraires du texte. Trop de rationalité tue la poésie⁵⁴⁵.

Sa production a comme but de mettre en valeur le drame personnel du personnage éponyme :

J'ai été touché par le ton romantique du personnage, sa solitude et son désespoir, c'est un opéra qui mise fortement sur les dynamiques de l'amour, chose très rare chez Rossini, où

⁵⁴⁴ Diplômé du conservatoire « San Pietro a Majella » de Naples, Stefano Vizioli s'est vite tourné vers la mise en scène lyrique. Il a débuté en 1979 avec *L'impresario delle Canarie* de Domenico Sarro pour le Festival d'Opéra Barga et pendant sa carrière il a mis en scène cinquante opéras en Italie et à l'étranger. Il a créé, entre autres, de nouvelles productions pour le Teatro alla Scala de Milan, l'Opéra de Rome, le Teatro Comunale de Bologne, le Teatro Comunale de Florence, le Teatro Massimo de Palerme, le Teatro San Carlo de Naples, la Fenice de Venise. Il a aussi mis en scène des opéras jamais joués en Italie comme *Notte di Maggio* de Rimski Korsakov, *the Devil and Daniel Webster* de Douglas Moore et *Casanova's homecoming* par Dominick Argento. Pour la Bad Wildbad festival, il a produit la première reprise contemporaine de *I due Figaro* de Michele Carafa et, pour le Sao Carlos de Lisbonne, la première de l'opéra *Moteczuma* de Vivaldi.

⁵⁴⁵ Stefano Vizioli interviewé par C. BARBATO, *Intervista...*, *ibidem* : [ha molte contraddizioni in termini di libretto, ma la musica parla da sé ed è importante seguire e, soprattutto, avere fiducia nella profondità rossiniana piuttosto che bloccarsi per alcune incongruenze letterarie del testo. Troppa ragione fa male alla poesia].

d'habitude l'amour n'est qu'un jeu, une compétition, un défi, et presque jamais un abandon romantique et introspectif⁵⁴⁶.

La scénographie d'Alessandro Ciammarughi se compose de quelques éléments construits verticaux et de décors peints, représentant le ciel et la mer, qui, opportunément éclairés, scandent les différents moments du récit et amplifient les sentiments des personnages (ill. n°118). Le spectacle se termine, par exemple, avec le 'tramonto' (« le déclin ») du héros, symbolisé par le coucher du soleil (ill. n°119). Le drame se conclut donc avec le finale tragique, qui semble au metteur en scène le choix le plus cohérent avec le développement du récit :

Le finale tragique de Ferrare est ce que l'on peut souhaiter de mieux par sa génialité et l'introspection psychologique, et il est difficile de parler de psychologie avec Rossini, voilà pourquoi ce *Tancredi* est à mon avis un épisode isolé de toute la production rossinienne⁵⁴⁷.

⁵⁴⁶ S. Vizioli, *idem* : [mi ha colpito il tono romantico del personaggio, la sua solitudine e la sua disperazione, è un'opera fortemente improntata sulle dinamiche dell'amore, una cosa rarissima per Rossini, dove generalmente l'amore è gioco, competizione, sfida, ma quasi mai abbandono romantico, introspettivo].

⁵⁴⁷ S. Vizioli, *idem* : [Il finale tragico di Ferrare è quanto di meglio si possa sperare per genialità e introspezione psicologica, ed è difficile parlare di psicologia con Rossini, per questo *Tancredi* è secondo me un episodio isolato in tutta la produzione rossiniana].



III. 118. *Tancredi*, T. Malibran, 1999. Mise en scène de Stefano Vizioli, décors et costumes d'Alessandro Ciammarughi. Photo Alessandro Ciammarughi, aimablement mise à note disposition par le scénographe lui-même.



III. 119. *Tancredi*, T. Malibran, 1999. Mise en scène de Stefano Vizioli, décors et costumes d'Alessandro Ciammarughi. Photo Alessandro Ciammarughi, aimablement mise à note disposition par le scénographe lui-même.

Des mises en abîme pour éclaircir le sens de l'opéra

Tancredi de Yannis Kokkos, Madrid, 2007

D'autres mises en scène de *Tancredi*, en revanche, mettent au premier plan la « candeur virginale » de ce drame en musique, qui permet des effets de mise en abîme évoquant le monde de l'enfance. C'est le cas pour la mise en scène signée par Yannis Kokkos⁵⁴⁸, créée en 2007 au Teatro Real de Madrid et représentée en 2009 au Théâtre Regio de Turin, qui a coproduit le spectacle.

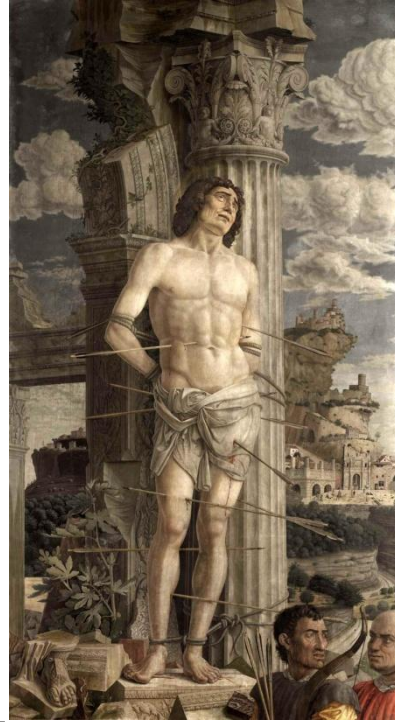
L'idée de base est de faire croiser la violence du monde chevaleresque avec l'innocence et la pureté des protagonistes, qui sont représentés comme des pions sur l'échiquier du destin, dans l'impossibilité de communiquer d'entre eux ; dans cette optique les deux finales sont efficaces, voilà pourquoi le metteur en scène choisit de les proposer en alternance et avec deux distributions différentes : dans un cas, le héros vole vers la victoire, dans l'autre il marche vers une mort inexorable. À Turin, en revanche, Kokkos ne propose que le finale dramatique, mais en reprenant des morceaux de la version vénitienne. La posture du héros mourant rappelle celle traditionnellement liée à l'iconographie du martyr de Saint Sébastien (Perugino, Mantegna, Dossi, Antonello da Messina) (ill. n°120 et 121).

La mise en scène, en s'appuyant sur le caractère juvénile et naïf de l'œuvre, propose ainsi un Moyen Âge imaginaire, en équilibre entre le théâtre de marionnettes et les contes de fées chantés par les troubadours : sur la scène on peut admirer des chevaliers en cuirasse qui ressemblent à des petits soldats de plomb en format géant, des tours crénelées stylisées, des silhouettes de palmiers en papier découpé, des estrades mouvantes, des faux chevaux traînés à vue, rappelant ceux de Pizzi en une sorte de citation interne de sa mise en scène (ill. n°122).

⁵⁴⁸ Né en 1944, Yannis Kokkos est un metteur en scène-scénographe français d'origine grecque. En qualité de scénographe et costumier, il a collaboré, entre autres, avec Antoine Vitez, Jean Mercure et Jacques Lassalle. Il s'est ensuite consacré à la mise en scène, en privilégiant le domaine lyrique. Parmi les opéras rossiniens, outre *Tancredi*, il a mis en scène *Zelmira*, au ROF, en 1995.



120.



121.

III. 120. *Tancredi*, T.Regio de Turin, 2009. Mise en scène, décors et costumes de Yannis Kokkos. Tancredi (Daniela Barcellona) et Amenaide (Patrizia Ciofi) dans le finale tragique.

III. 121. Andrea Mantegna, *Le Martyre de saint Sébastien*, 1480. Toile, 255 x 140 cm. Paris, Musée du Louvre.



III. 122. *Tancredi*, T.Regio de Turin, 2009. Mise en scène, décors et costumes de Yannis Kokkos. Vue globale du décor, acte II.

Des *pupi*, les grosses marionnettes siciliennes, sont utilisés pour représenter l'armée ou pour doubler les personnages sur scène, comme des ombres de leurs actions et sentiments ; ils rappellent aussi le cadre géographique du livret et le destin qui tient les fils du sort des personnages. Cet effet est renforcé par le fait que les chanteurs qui jouent dans des rôles secondaires et les figurants portent des masques qui rigidifient les traits du visage, les transformant partiellement en marionnettes ; les protagonistes ne les portent pas parce qu'ils cherchent à s'échapper à leur destinée (ill.n°123).

Cette stylisation accentue d'une part les structures fermées de l'opéra grâce à des mouvements lents, presque hiératiques, mais d'autre part elle permet de contempler ce drame en musique d'un point de vue distancié et d'en apprécier l'élégance formelle, qui remédie à la faiblesse de l'intrigue. Kokkos joue aussi sur les contrastes : le bien et le mal, le noir du fond et des costumes et le blanc des tours et de la lumière, qui est peut-être une autre citation de l'esthétique de Pizzi.



III. 123. *Tancredi*, T. Regio de Turin, 2009. Mise en scène, décors et costumes de Yannis Kokkos. Orbazano (Umberto Chiummo), Argirio (Bruce Sledge) et Amenaide (Patrizia Ciofi).

***Tancredi* de Jean-Philippe Delavault, Tourcoing, 2009**

La mise en scène de Kokkos est devenue rapidement un point de repère pour d'autres metteurs en scène, comme Jean-Philippe Delavault⁵⁴⁹, qui a produit *Tancredi* en 2009 auprès de l'Atelier Lyrique de Tourcoing.

En se fondant sur sa longue expérience comme directeur artistique à Disneyland Paris, il a créé un spectacle qui s'inscrit dans le thème de la saison « Opéras de rêve, rêves d'opéras » et qui traite le thème épique comme un conte de fées, où l'intrigue repose sur un mensonge et sur le sentiment de trahison qu'il génère. Ainsi, les personnages sont très stéréotypés : Orbazzano, le méchant, porte un casque en forme de tête de dragon ; Aménaïde est une belle princesse dont l'apparente frivolité laisse place à la gravité de son sort ; Tancredi est un noble chevalier qui doit réussir des épreuves avant que son amour soit couronné, Argirio est un roi doté d'une couronne et d'un trône (ill. n°124).

En préférant laisser la place à la fantaisie, l'artiste propose une scène très dépouillée et des costumes stylisés se référant à l'imagerie des guerres médiévales : des couleurs vives sur des formes géométriques comme le rouge et le vert pour les soldats, le blanc pour la robe d'Aménaïde, l'argent pour la cuirasse de Tancredi. Chaque élément contribue à transformer ce mélodrame en récit féerique, ce qui met en évidence son aspect fictif : les chevaliers, par exemple, brandissent aussi bien leurs épées que des fleurs et les combats ne sont que suggérés ou montrés à travers un panneau de toile (ill. n° 125). En évoquant le monde de l'enfance, la production souligne la grâce originelle de Rossini, tout comme l'énergie et la spontanéité du jeune compositeur. En suivant l'exemple des spectacles de Pizzi, l'issue dramatique et la fin

⁵⁴⁹ Né en 1961, Jean-Philippe Delavault a été élève du Conservatoire national d'art dramatique de Bordeaux, il a étudié également la musicologie et le chant. Sa rencontre avec Patrice Chéreau sur *Lucio Silla* de Mozart le conforte dans sa vocation pour la mise en scène. Assistant metteur en scène à l'Opéra de Paris, il travaille notamment avec Graham Vick, Andrei Serban, Jean-Louis Martinoty, Pier Luigi Pizzi, Denis Krief. Il est ensuite assistant de Robert Carsen. Entre 1992 et 2001, il est metteur en scène et directeur artistique à Disneyland Paris, ensuite il met en scène des spectacles lyriques dans de nombreux théâtres européens.

heureuse s'enchaînent, mais ici, comme tout conte de fée qui se respecte, c'est un baiser d'amour qui fait revenir le héros à la vie dans la jubilation générale (ill. n°126).

L'approche est aussi cohérente que chez Kokkos, mais ne parvient pas à la même sobriété du résultat. Delavault affirme en effet vouloir respecter l'œuvre, mais ne rien prendre au sérieux et pour ce faire il cherche à combler ce qu'il considère comme des manques du livret en ajoutant quelques situations comiques et quelques effets parodiques comme le fait que Roggiero ne se sépare jamais de son ourson en peluche.



III. 124. *Tancredi*, Turcoing, 2009. Mise en scène de Jean-Philippe Delavault, décors de Jean-François Gobert, costumes de Lili Kendaka. Argirio (Filippo Adami) sur le trône.



III. 125. *Tancredi*, Turcoing, 2009. Mise en scène de Jean-Philippe Delavault, décors de Jean-François Gobert, costumes de Lili Kendaka. Amenaide (Elena de la Merced) et, en arrière-plan, Tancredi (Nora Gubisch) et Orbazzano (Christina Helmer).



Ill. 126. *Tancredi*, Turcoing, 2009. Mise en scène de Jean-Philippe Delavault, décors de Jean-François Gobert, costumes de Lili Kendaka. Amenaide (Elena de la Merced) et Tancredi (Nora Gubisch) lors de la scène du baiser qui redonne la vie au héros.

***Armida* de Mary Zimmermann, New York, 2010**

L'effet de metathéâtre est encore plus accentué dans la mise en scène d'*Armida* par Mary Zimmermann⁵⁵⁰, représentée au Metropolitan Theatre de New York en avril 2010. Les éléments scénographiques sont simples et stylisés : un péristyle, avec des portes qui s'ouvrent et se ferment suivant les besoins de la mise en scène, laissent entrevoir des dunes assez géométriques ; des palmiers synthétiques ; des fleurs en plastique ; tout donne l'impression d'une maquette en grand format (ill. n°127). En outre, les lumières d'avant-scène imitent celles qui précédaient la révolution de l'électricité, en rappelant au public qu'il est en train d'assister à un spectacle théâtral.

L'artiste américaine choisit de montrer les antécédents de l'action, c'est-à-dire la relation amoureuse qui lie Armida et Rinaldo : à la fin de l'ouverture, les deux

⁵⁵⁰ Mary Zimmerman, titulaire d'un doctorat en arts du spectacle, est un metteur en scène et dramaturge américaine, du Nebraska. Elle a travaillé dans le domaine du théâtre parlé et chanté. Elle a produit et coécrit le livret de l'opéra *Galileo Galilei* (2002), avec des musiques de Philip Glass. Elle a aussi mis en scène *Lucia di Lammermoor* de Donizetti (2007) et *La Sonnambula* de Bellini (2009).

personnages, incarnés par deux danseurs / *alter ego*, s'embrassent, mais au son de la fanfare, le paladin s'éloigne. Cette scène est introduite par le panneau « Allora fu » (« il était autrefois ») (ill. n°128) et se conclut par le panneau « ora è » (« et maintenant »), qui marque le commencement du premier acte.



Ill. 127. *Armida*, MET, 2010. Mise en scène de Mary Zimmermann, décors et costumes de Richard Hudson. Vue globale du décor. Photo de Chad Batka d'après « The New York Times » du 08 avril 2010.



Ill. 128. *Armida*, MET, 2010. Mise en scène de Mary Zimmermann, décors et costumes de Richard Hudson. *Alter ego* d'Armida, Amour (Teele Ude) et *alter ego* de Rinaldo (Aaron Loux). Photo tirée du DVD du spectacle, Decca, 2010.

C'est une petite fille / danseuse, vêtue de rouge et ayant un arc et des flèches de Cupidon, qui montre ces didascalies ; elle représente l'Amour, alors qu'un homme-scorpion, torse nu et portant une coiffe orné d'un aiguillon, représente la Vengeance. Si ces deux allégories sont présentes dans le livret de Schmidt, mais sans être développées, elles puisent surtout dans l'*Armide* de Lully sur livret de Quinault, où l'Amour et la Haine sont des personnages à part entière. Ces deux forces contradictoires animent le récit et s'affrontent dans la psyché d'Armida: la première accompagne toujours la protagoniste alors que la seconde l'emporte sur Gernando, c'est pourquoi il décide de défier Rinaldo en duel (ill. n°129).



Ill. 129. *Armida*, MET, 2010. Mise en scène de Mary Zimmermann, décors et costumes de Richard Hudson. Vengeance (Isaac Scrarnton) et Gernando (José Manuel Zapata). Photo tirée du DVD du spectacle, Decca, 2010.

La mise en scène fait référence à l'imaginaire fantastique des contes de fées, caractérisés par l'amour, la magie et les forces du mal :

C'est mon monde. C'est épique, c'est multiforme, il renvoie sans doute aux récits oraux. Il se passe des choses fantastiques. Il y a un débat entre l'Amour et la Vengeance. Il y a un ballet, il

y a un trio de ténors, des Furies, un chœur de démons : tous ces choses que certaines personnes méprisent ou pensent qu'elles ne sont pas sérieuses. Mais c'est ce que j'aime⁵⁵¹.

Cependant, même l'illusion des contes de fées est interrompue par un effet metathéâtral : la baguette magique d'Armida - qu'elle utilise à la fin de l'acte I pour endormir les Croisés et s'éloigner avec son bien-aimé - est utilisée dans l'acte deux comme une baguette de chef d'orchestre : c'est en lisant une partition qu'elle transforme l'« orrida foresta » (« forêt épouvantable ») en l'« Isola Fortunata » (« Ile fortunée ») (ill. n° 130). Le récit se base sur l'opposition entre le Bien et le Mal, le premier incarné par Armida, le second par son oncle, le Magicien Idroate, qui est présenté comme le roi des démons (ill. n° 131). Mais en réalité Armida est aussi issue du monde de la magie noire, ce qu'elle essaye de cacher à Rinaldo ; pour cette raison, lors du sortilège de l'acte deux, Amour couvre les yeux de Rinaldo, elle veut l'empêcher de voir Armida utiliser la magie, ce qui dévoilerait sa véritable identité de sorcière.



⁵⁵¹ Matthew GUREWITSCH, *Juggling Essays, Epics and Divas*, dans « The New York Times » du 8 avril 2010 : [This is my world. It's epic, it's multiform, it probably harks back to oral tales. Fantastical things happen. There's a debate between Love and Revenge. There's a ballet, there's a trio of tenors, Furies, a chorus of devils: all that stuff some people disregard or think isn't serious. But it's what I love].

Ill. 130. *Armida*, MET, 2010. Mise en scène de Mary Zimmermann, décors et costumes de Richard Hudson. Armida (Renée Fleming). Photo de Chad Batka d'après « The New York Times » du 08 avril 2010.



Ill. 131. *Armida*, MET, 2010. Mise en scène de Mary Zimmermann, décors et costumes de Richard Hudson. Idroate (Peter Volpe) et ses démons. Photo de Chad Batka d'après « The New York Times » du 08 avril 2010.

Le ballet offre encore un effet de théâtre dans le théâtre : il est introduit par le panneau « ballo » (« ballet ») et ré-parcourt toutes les vicissitudes des personnages à travers les danseurs *alter ego* des deux protagonistes. Armida et Rinaldo assistent à la danse assis en avant-scène (ill. n°132), mais le paladin ne semble pas comprendre la symbolique de la chorégraphie : les démons s'habillent en danseuses et dansent avec son *alter ego*, ce qui veut le mettre en garde contre l'apparence magnifique du lieu où il se trouve, car il est créé par la sorcellerie. Les deux réalités parallèles, celle de la danse et celle de l'opéra, ne font plus qu'une quand Rinaldo-danseur donne sa couronne au Rinaldo chanteur et l'entraîne au milieu de la scène.

Dans l'acte trois les guerriers Carlo et Ubaldo rejoignent Rinaldo et arrivent à le faire raisonner : le paladin semble désormais possédé par un esprit guerrier et donne même un coup d'épaule à Amour, qui essaye de le retenir. Le finale se déroule en avant-scène, le rideau fermé représentant la mer en tempête. Amour et Vengeance

rivalisent pour attirer Armida dans leur camp (ill. n°133), et c'est Vengeance qui l'emporte : les démons éloignent Amour de force et envahissent la scène.



Ill. 132. *Armida*, MET, 2010. Mise en scène de Mary Zimmermann, décors et costumes de Richard Hudson. Rinaldo (Lawrence Brownlee) et Armida (Renée Fleming) regardent le ballet. Photo tirée du DVD du spectacle, Decca, 2010.



Ill. 133. *Armida*, MET, 2010. Mise en scène de Mary Zimmermann, décors et costumes de Richard Hudson. Armida (Renée Fleming) entre Amour (Teele Ude) et Vengeance (Isaac Scarnton). Photo tirée du DVD du spectacle, Decca, 2010.

MISES EN SCÈNE CONTRE L'ESPRIT DE L'OPÉRA

Si les mises en scène que nous venons d'analyser essayent, chacune dans son style, de respecter l'esprit de l'œuvre, d'autres ne considèrent le drame en musique – et notamment *Mosè in Egitto*, *Moïse et Pharaon* et *Tancredi* – que comme un prétexte pour traiter des sujets plus actuels.

Des actualisations pour faire réfléchir

Moïse et Pharaon de Jürgen Flimm, Salzbourg, 2009

En 2007, Jürgen Flimm⁵⁵² avait déclaré à la presse⁵⁵³ qu'il lui était « strictement impossible sur le plan matériel » de s'autoprogrammer comme metteur en scène au Festival de Salzbourg dont il est le directeur. Cependant, à cause de l'impossibilité de produire le *Moïse et Pharaon* proposé par Pier'Alli, dont la mise en scène serait trop coûteuse, Flimm se retrouve à concevoir lui-même une mise en scène moins dispendieuse afin de préserver un projet cher au chef d'orchestre Riccardo Muti et qui s'inscrit parfaitement dans le thème de cette édition de la manifestation, « le jeu des puissants ».

Contrairement aux propos de Ronconi, qui soutient qu'actualiser le récit de *Moïse* serait de mauvais goût compte tenu du moment historique actuel⁵⁵⁴, Flimm estime que le récit biblique ne peut pas être raconté aujourd'hui sans mentionner le conflit en cours entre Israéliens et Palestiniens et sans faire aucune référence à la Shoah,

⁵⁵² Jürgen Flimm est un metteur en scène allemand, actif dans les domaines du théâtre parlé et de l'opéra. Après s'être imposé comme l'un des représentants du *Regietheater*, Flimm a été appelé à gérer des théâtres et festivals célèbres, comme le Théâtre national de Mannheim et le Thalia Theater de Hambourg. Ses productions d'opéra en Allemagne l'ont conduit à une carrière internationale, avec des opéras mis en scène dans les Pays-Bas, en Autriche, en Suisse, en Angleterre, en Italie et aux États-Unis.

⁵⁵³ Renaud MACHART, *Le festival de Salzbourg affiche de bons résultats*, dans « Le Monde » du 29 août 2007.

⁵⁵⁴ *Ivi*, chapitre 3 section II, analyse de *Moïse et Pharaon* de Ronconi, pp. 325-332.

qu'il évoque par le biais de valises remplies de cendres, qui renvoient à la fois au mouvement perpétuel des Juifs et à leur extermination par les Nazis (ill. n°134).



Ill. 134. *Moïse et Pharaon*, Salzbourg, 2009. Mise en scène de Juergen Flimm, décors de Ferdinand Woegerbauer et costumes de Birgit Hutter. Le passage de la Mer Rouge et l'abandon des valises. Photo tirée de la vidéo du spectacle.

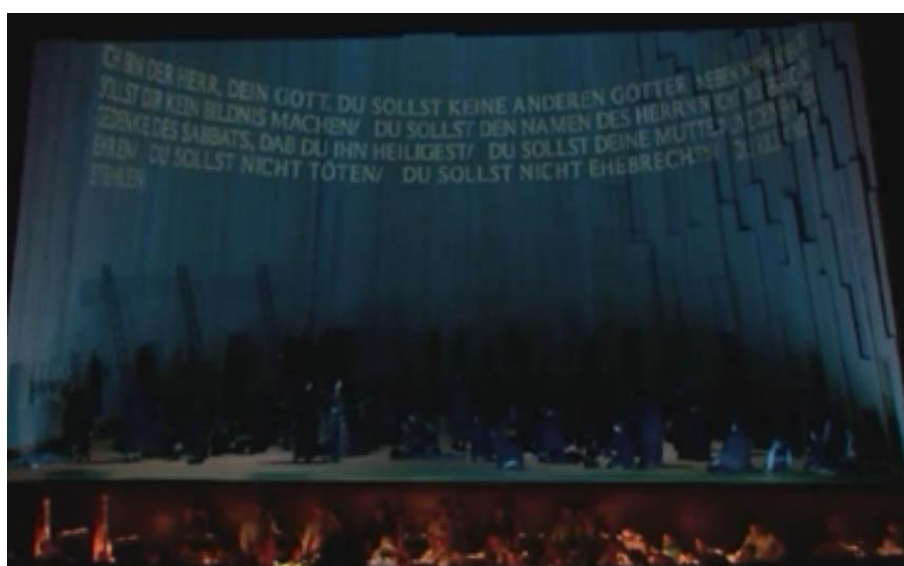
Le metteur en scène interprète l'opéra comme le récit de deux peuples qui souffrent à cause de leur incapacité à communiquer d'entre eux ; il met donc au deuxième plan l'axe amoureux, mais aussi les effets spectaculaires, qui sont limités à des petits feux allumés sur scène (ill. n°135).



Ill. 135. *Moïse et Pharaon*, Salzbourg, 2009. Mise en scène de Juergen Flimm, décors de Ferdinand Woegerbauer et costumes de Birgit Hutter. Photo tirée de la vidéo du spectacle.

Il propose ainsi un décor unique, un gigantesque mur qui évoque à la fois les pentes arides du Mont Sinaï, le Mur des Lamentations et l'incommunicabilité. Cette structure encadre et ferme la scène et fait aussi office de toile de fond : sur ce mur sont projetés les vers de *l'Ancien Testament* qui concernent les plaies que Dieu inflige aux Égyptiens (ill. n° 136) ; elles ne sont donc pas représentées scéniquement et c'est le public qui doit les imaginer.

Le ballet est aussi simplifié en une pantomime rappelant toutes les formes de terrorisme et se conclut avec le rideau qui s'ouvre en montrant la scène couverte d'enfants morts, allusion assez claire à la guerre de Gaza. Dans la scène de la Mer Rouge il n'y a pas non plus de flots à traverser : le peuple juif sort de la scène en traversant un passage qui s'ouvre dans le grand mur. Les soldats égyptiens croisent les Hébreux, mais sans les voir, toujours pour représenter leur incommunicabilité, et sont engloutis par l'obscurité, qui symbolise aussi la fermeture d'esprit.



Ill. 136. *Moïse et Pharaon*, Salzbourg, 2009. Mise en scène de Juergen Flimm, décors de Ferdinand Woegerbauer et costumes de Birgit Hutter. Les fléaux projetés sur le décor. Photo tirée de la vidéo du spectacle.

***Moïse et Pharaon* de Graham Vick, Pesaro, 1997**

Quatorze ans après la première représentation contemporaine de *Mosè in Egitto*, le Rossini Opera Festival 1997 propose celle de *Moïse et Pharaon*, absent des scènes italiennes depuis l'année de sa composition. La mise en scène est confiée à Graham Vick, qui choisit d'actualiser le récit biblique du livret pour évoquer l'éternel exil des Hébreux - qu'il rappelle surtout dans l'iconographie, avec les écharpes juives et des valises (ill. n°137) - et rendre hommage à leur histoire et à leurs souffrances avec d'amples références à l'Holocauste.



Ill. 137. *Moïse et Pharaon*, ROF, 1997. Mise en scène de Graham Vick, décors de Stefanos Lazaridis, costumes de Giovanna Buzzi. Moïse (Michele Pertusi) et les Hébreux avec des valises, symbole du voyage. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.

Le spectacle est présenté au Palafestival – un lieu de spectacle très grand, comme nous avons pu voir lors de l'analyse du *Tancredi* de Pizzi de 1991 – où le metteur en scène décide de faire se dérouler l'action scénique dans le parterre : des savants consultent en silence des milliers de livres qui couvrent les issues supérieures de cet ancien palais des sports, de cette manière les spectateurs entrent aussitôt en contact direct avec la représentation. Tout le parterre est 'envahi' par le jeu scénique et au

public ne sont réservés que les gradins ; l'orchestre joue aux pieds des spectateurs, comme le chœur du théâtre grec, et la véritable scène se situe tout au fond.

Les gradins situés derrière la scène représentent le désert alors que dans la zone située entre la scène et l'orchestre se trouve un ruisseau peint qui rappelle l'eau des processions rituelles et la purification et qui fait office de fleuve et de mer (ill. n° 138) ; sur cette eau défilent des petites barques en papier que les enfants juifs auraient fabriquées pendant leur captivité. Un très grand miroir double l'espace scénique, il montre, dans les intentions du metteur en scène, le visage caché de la Terre Promise, que la mer sépare de l'Égypte, mais est aussi un instrument metathéâtral qui permet au spectacle de devenir un véritable « miroir » de la société (ill. n° 139). Un miroir tout à fait similaire à celui-ci était utilisé dans le *Moïse et Pharaon* mis en scène par Piero Zuffi à La Scala en 1965, mais dans ce spectacle il n'avait que la fonction de réfléchir la scène en donnant l'impression qu'il y avait beaucoup plus de personnages (ill. n° 140).



Ill. 138. *Moïse et Pharaon*, ROF, 1997. Mise en scène de Graham Vick, décors de Stefanos Lazaridis, costumes de Giovanna Buzzi. Anaïde (Elizabeth Norberg-Schulz) traverse le fleuve. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.



139.



140.

III. 139. *Moïse et Pharaon*, ROF, 1997. Mise en scène de Graham Vick, décors de Stefanos Lazaridis, costumes de Giovanna Buzzi. Le miroir qui reflète la scène. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.

III. 140. *Moïse et Pharaon*, La Scala, 1965. Mise en scène de Piero Zuffi. Le miroir qui reflète la scène. Milan, archives du Teatro alla Scala.

Le metteur en scène choisit de ne pas proposer les effets spéciaux suggérés par le livret, mais de suivre sa propre dramaturgie. Fidèle à sa vision de l'œuvre, par exemple, il modifie la fameuse scène de la mer Rouge : les Égyptiens se noient dans la rivière écrasés par des sarcophages qui évoquent leur civilisation mais aussi leur impuissance face à Moïse. Dans le finale, en outre, un enfant plante un arbre symbolique, tandis que Moïse, ayant accompli son devoir, s'éloigne totalement seul.

Les symphonies rossiniennes donnent finalement à l'artiste l'occasion de montrer un bal populaire, chorégraphié par Vick lui-même, où le chœur et les figurants se rassemblent en formant une étoile de David (ill. n° 141). Le ballet de l'acte III, en revanche, est exécuté par des danseurs professionnels et est chorégraphié par Ron Howell.



III. 141 *Moïse et Pharaon*, ROF, 1997. Mise en scène de Graham Vick, décors de Stefanos Lazaridis, costumes de Giovanna Buzzi. Le bal populaire. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.

***Mosè in Egitto* de Graham Vick, Pesaro, 2011**

En 2011, Graham Vick⁵⁵⁵ revient au Rossini Opera Festival pour présenter, cette fois-ci, la version napolitaine du drame biblique rossinien, qu'il considère plus attentive à la simplicité des sentiments qu'à la grandiloquence des effets spectaculaires.

Sa mise en scène est très actualisée et a comme but de faire réfléchir le public et de provoquer un débat. De fait, il laisse comprendre que dans ce nouveau siècle le théâtre ne peut pas rester ancré à une vision dépassée du monde et doit refléter la société actuelle. C'est pourquoi il décide de situer l'action dans le Moyen Orient de nos jours et de présenter Mosè comme un leader charismatique et ambigu qui, avec sa barbe longue, son turban blanc et sa mitrailleuse, rappelle de près Ben Laden (ill. n°142). Faraone est aussi en guerre : il porte une tenue léopard et ses soldats une tunique blanche et un keffieh. Dans son interprétation, les Hébreux d'hier correspondent aux Palestiniens d'aujourd'hui et sont perçus comme des personnes qui n'ont plus rien à perdre et qui, pour cela, sont prêts à céder aux fondamentalismes de tout genre :

C'est vrai, il ressemble à Ben Laden, je dirais même qu'il en est l'archétype. Moïse résume en soi tous les fondamentalismes. N'oubliez pas que tout terroriste est aussi un guerrier de la liberté aux yeux de quelqu'un d'autre. Et d'ailleurs, même Rossini nous le présente toujours en colère, menaçant. Sa guerre contre les Égyptiens ressemble beaucoup à une «guerre sainte», qui reflète le djihad actuel. En relisant l'opéra de Rossini j'ai ressenti le besoin de tenir compte de ce qui s'est passé au Moyen-Orient au cours de la dernière décennie⁵⁵⁶.

⁵⁵⁵ Graham Vick est un directeur d'opéra britannique. Il a étudié au Royal Northern College of Music de Manchester. À 24 ans, Vick a dirigé *Savitri*, un opéra de Gustav Holst, pour le Scottish Opera. En 1987, il fonde la Birmingham Opera Company et demeure son directeur artistique. De 1994 à 2000, Vick a été directeur artistique du Festival de Glyndebourne. Il a mis en scène de nombreux opéra à travers l'Europe et l'Amérique.

⁵⁵⁶ G. Vick interviewé par G. MANIN, *Mosè-Bin Laden...op.cit.*: [È vero, somiglia a Bin Laden, anzi direi che ne è l'archetipo. Mosè riassume in sé tutti i fondamentalismi. Non dimentichiamo che ogni terrorista è anche il guerriero della libertà agli occhi di qualcun altro. E del resto anche Rossini ce lo presenta sempre furente, minaccioso. La sua guerra contro gli egiziani somiglia molto a una "guerra santa", speculare alle attuali jihad. Rileggendo l'opera di Rossini ho sentito il bisogno di tener conto di quanto è accaduto in Medio Oriente negli ultimi dieci anni].



III. 142. *Mosè in Egitto*, ROF, 2011. Mise en scène de Graham Vick, décors et costumes de Stuart Nunn. Mosè (Riccardo Zanellato) avec sa mitrailleuse et Elcia (Sonia Ganassi). Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.

Ce choix a suscité beaucoup de polémiques auprès de la communauté juive italienne⁵⁵⁷, mais Vick se justifie ainsi :

Aucune intention de provoquer, d'énervé quelqu'un. J'ai seulement essayé de présenter les différents points de vue, de pousser le spectateur à repenser notre histoire, à réfléchir, à participer, même émotionnellement. Les grandes histoires posent de grandes questions. C'est leur mérite, le sens de leur vitalité⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷ La communauté juive italienne a accusé d'antisémitisme le metteur en scène, qui a failli avoir une interpellation parlementaire ; en outre, lors de la première représentation du spectacle, la police a dû intervenir pour mettre fin à une bagarre. Vick a commenté ces épisodes en affirmant que : « Per questo repertorio alcuni forse avrebbero preferito assistere ad un concerto in costume, invece la musica di Rossini è molto teatrale e questo allestimento ne riflette lo spirito ». Trad. : [pour ce répertoire certains auraient peut-être préféré assister à un concert en costume, mais la musique de Rossini est très théâtrale et cette mise en scène en reflète l'esprit]. Cf. *Festival rossiniano: Vick, soddisfatto dal mio Mose'-Bin Laden*, disponible sur le site web de l'Agi : http://www.agi.it/ancona/notizie/201108131407-spe-ran1007-festival_rossiniano_vick_soddisfatto_dal_mio_mose_bin_laden.

⁵⁵⁸ Graham Vick interviewé par Giuseppina MANIN, *Mosè-Bin Laden, polemica all'opera Ebrei persecutori e kamikaze «biblici» nel capolavoro di Rossini*, dans « Il Corriere della sera » du 11 août 2011 : [Nessuna intenzione di provocare, di fare arrabbiare qualcuno. Ho cercato solo di presentare i vari punti di vista, di spingere lo spettatore a ripensare alla nostra storia, a riflettere, a partecipare, anche emotivamente. Le grandi storie pongono grandi domande. È il loro merito, il senso della loro continua vitalità].

Le chef-d'œuvre rossinien est donc interprété selon une vision laïque et athée, comme une parabole contre l'intégrisme de toutes les confessions monothéistes : l'épopée de Moïse invoquant Dieu pour qu'il frappe le peuple égyptien avec des fléaux devient ainsi une métaphore de l'usage impropre de la religion à des fins politiques et de pouvoir. Sa lecture se veut une lecture « *super partes* » dans laquelle il cherche à « présenter tous les points de vue de manière équilibrée et avec beaucoup de métaphores pour souligner le fait que dans chaque religion chacun pense avoir Dieu de son côté, tandis que les actions commises au nom de Dieu, sont en réalité faites par les hommes »⁵⁵⁹. Cependant le spectacle ne parle pas que des luttes de religion car ici l'opposition ne se situe pas simplement qu'entre des peuples différents, mais aussi entre oppresseurs et opprimés. Vick explique en fait que :

Le spectacle décrit l'affrontement des civilisations, entre une société prospère, bourgeoise, satisfaite, où tous sont libéraux. Pas véritablement occidentale, j'ai aussi pensé à Dubaï et à la Chine, et une autre de parias, de nouveaux esclaves qui font le ménage ou vendent leur corps pour très peu d'argent. Des gens qui n'ont rien à perdre et qui pour cela sont prêts à sombrer dans l'intégrisme et à porter une ceinture d'explosifs pour se faire exploser au milieu de personnes innocentes⁵⁶⁰.

De fait, le spectacle fait aussi référence à d'autres épisodes dramatiques récents: les prisonniers Hébreux, par exemple, portent une capuche, sont tenus en laisse et obligés de marcher à quatre pattes, ce qui fait allusion aux horreurs de Guantanamo, où sont détenus les militants et les terroristes islamiques ; ou encore, les premiers-nés égyptiens meurent étouffés par un gaz létal envoyé depuis les cintres, ce qui renvoie inévitablement au massacre du Théâtre Dubrovka de Moscou et à celle des enfants tchéchènes de Beslan.

⁵⁵⁹ Interview à Graham Vick, *Al Rof arriva Mosè...*, *op.cit.* : [presentare tutti i punti di vista in modo equilibrato e con molte metafore per mettere l'accento sul fatto che in ogni religione ciascuno pensa di avere Dio dalla propria parte mentre le azioni fatte in nome di Dio, in realtà sono fatte dagli uomini].

⁵⁶⁰ Interview à Graham Vick, *Al Rof arriva Mosè col kalashnikov*, dans « Il resto del carlino » du 11 août 2011: [Lo spettacolo descrive uno scontro di civiltà, tra una società prospera, borghese, soddisfatta in cui tutti sono liberali. Non propriamente occidentale, ho pensato anche a Dubai e alla Cina, e una di reietti, di nuovi schiavi, che per pochi soldi fanno le pulizie o vendono il proprio corpo. Gente che non ha nulla da perdere e che per questo è pronta a sprofondare nel fondamentalismo e indossare un cinturone di esplosivo per farsi saltare in mezzo a persone innocenti].

Toute référence à la divinité est donc effacée et il n’y a aucun effet surnaturel : les ténèbres ne sont pas autre chose qu’une panne électrique et sont dissipés grâce au grand lustre situé au milieu de la scène qui, à la fin de l’acte II, tuera Osiride en l’écrasant sur son trône (ill. n° 143) ; le fléau de la pluie de feu est remplacé par un groupe de kamikaze ayant des ceintures explosives ; la fameuse prière est entonnée par Mosè qui élève au ciel un kalachnikov et se montre au balcon du palais de Faraone, alors que son frère Aronne le filme avec une caméra. Dans la scène finale, Mosè n’ouvre pas un passage dans les eaux, mais dans un mur en béton qui porte l’inscription « free Israel » (« Israël libre ») ; le metteur en scène explique que ce grand mur « pourrait être celui de Gaza, mais aussi celui des Lamentations »⁵⁶¹. Le parterre est envahi par les soldats égyptiens qui sont ensuite abattus par un tank israélien ; un soldat sort du véhicule chenillé et offre du chocolat à un enfant arabe errant dans les décombres qui montre, en dessous de sa chemise, une ceinture de kamikaze (ill. n° 144). Vick explique que cet enfant d’opresseur devient oppressé et il affirme qu’aujourd’hui « nous sommes pris au piège dans un tourbillon »⁵⁶², un mot qui n’est pas choisi au hasard, car il est la traduction du terme japonais « kamikaze ».



Ill. 143. *Mosè in Egitto*, ROF, 2011. Mise en scène de Graham Vick, décors et costumes de Stuart Nunn. La mort d’Osiride (Dmitry Korchak). Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.

⁵⁶¹ Interview à Graham Vick, *Al Rof arriva Mosè...*, *op.cit.* : [potrebbe essere quello di Gaza, ma anche quello del pianto].

⁵⁶² Graham Vick interviewé par G. VITALI et G. BARBIERI, *op.cit.* : [Siamo intrappolati in un vortice].

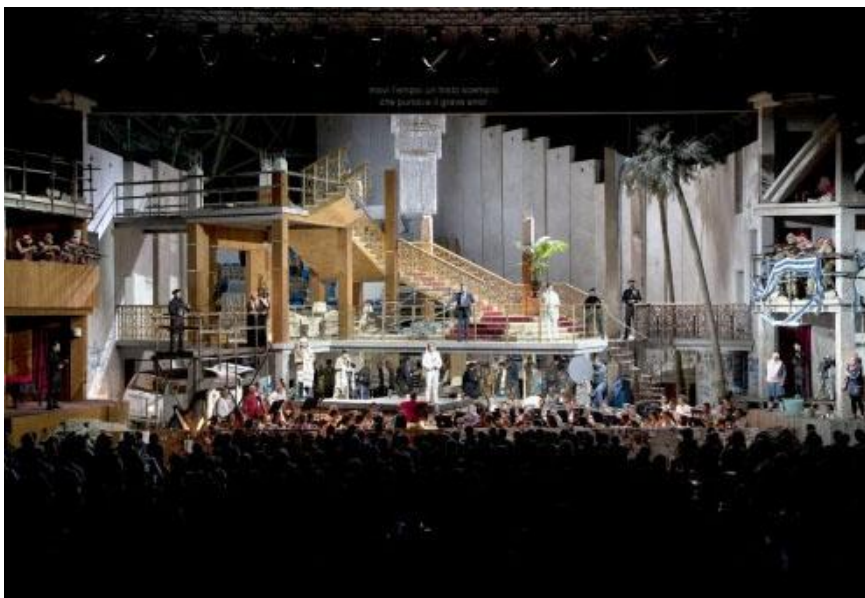


Ill. 144. *Mosè in Egitto*, ROF, 2011. Mise en scène de Graham Vick, décors et costumes de Stuart Nunn. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.

Le décor est monté dans le plus grand des trois espaces du festival, il représente un palais détruit par une guerre qui semble à peine terminée et se structure sur trois niveaux (ill. n° 145) : dans la zone inférieure a lieu la captivité de Hébreux, qui organisent leur résistance avec des fax, des caméras et des bombes ; le niveau central et la zone la plus élevée sont réservés au pharaon. À la droite et à la gauche de la scène on voit des petits appartements et la scénographie est complétée par des palmiers et par un drapeau israélien.

Le public entre aussitôt en contact avec le spectacle, comme en 1997, et il n'est pas simplement spectateur mais acteur : il est accueilli par des ouvriers habillés en manteau bleu ciel comme celui que le peuple Juif porte sur la scène ; pendant la plaie des ténèbres, des figurants marchent parmi le public : ils représentent d'abord des survivants qui cherchent les membres de leur famille disparus en montrant leurs photos

(ill. n° 146), ensuite ils deviennent des brigades spéciales visant les spectateurs avec des armes. Le public se retrouve ainsi immergé dans les scènes auxquelles les journaux télévisés l'a habitué et en devient un témoin direct, ce qui le pousse à réfléchir comme si le sujet le touchait de près.



Ill. 145. *Mosè in Egitto*, ROF, 2011. Mise en scène de Graham Vick, décors et costumes de Stuart Nunn. Vue globale du décor. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.



Ill. 146. *Mosè in Egitto*, ROF, 2011. Mise en scène de Graham Vick, décors et costumes de Stuart Nunn. Figurants. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.

***Mosè in Egitto* de Patrice Caurier et Moshe Leiser, Zurich, 2009**

Deux ans auparavant, en 2009, les metteurs en scène Patrice Caurier et Moshe Leiser⁵⁶³ avaient déjà proposé au festival de Zurich une relecture radicale de *Mosè in Egitto* dans laquelle les références à la *Bible* sont presque inexistantes. Les plaies que Dieu envoie sur le peuple égyptien se traduisent en une chute vertigineuse du cours des actions reportées sur des écrans géants (ill. n° 147), devant lesquels se réunissent les agents de change, tombés dans le désespoir le plus sombre. L'invocation à Mosè de la part de Faraone et sa promesse de libérer les Hébreux font bientôt revenir la lumière et l'espoir à la Bourse. De fait, les Hébreux sont ici un peuple de petits épargnants qui a tout perdu et qui veut tenter sa chance ailleurs, alors que le pharaon est dépeint comme l'archétype du grand capitaliste ultralibéral.



Ill. 147 *Mosè in Egitto*, Zurich, 2009. Mise en scène de Moshe Leiser et Patrice Caurier, décors de Christian Fenouillat, costumes d'Agostino Cavalca. Mambre (Peter Sonn) et Mosè (Erwin Schrott). Photos d'Ingo Höhn.

⁵⁶³ Moshe Leiser et Patrice Caurier sont un couple de metteurs en scène qui travaille ensemble depuis 1983, quand ils réalisent *Le Songe d'une nuit d'été* à l'Opéra de Lyon. Très rapidement, ils sont invités partout dans le monde, on les retrouve aux Festivals de Spolète et de Lyon, au Théâtre des Champs-Élysées, au Welsh Opera, à Cardiff, Genève, Tel Aviv, Charleston, Covent Garden, Lausanne, Lyon, Glasgow. Ils ont réalisé plus d'une centaine de productions d'opéra.

De financier au départ, le propos devient politique, virant au conflit entre une société riche et matérialiste d'une part, et une société fondamentalement religieuse de l'autre. En faisant référence à l'actuelle situation politique mondiale, le spectacle montre les conflits de pouvoir où s'opposent deux systèmes: la société capitaliste occidentale de Pharaon et le fanatisme religieux et fondamentaliste de Moïse qui, même dans ce spectacle, rappelle Ben Laden. En outre Mosè et Aronne n'hésitent pas à recourir à la violence pour faire quitter le sol égyptien à leurs compatriotes et ils essayent de prendre possession d'un avion (ill. n°148).

L'acte III montre une fête de la société des riches Égyptiens ; Mosè est enfermé et porte une combinaison orange, évoquant celle des prisonniers de Guantanamo (ill. n°149), alors que les autres personnages le regardent avec cynisme. Les deux metteurs en scène représentent ainsi la société capitaliste qui, en quelque sorte, contrôle la situation au Moyen-Orient et, peut-être, en tire profit.

Lors de la scène du passage de la Mer Rouge, le mur de fond se soulève pour permettre l'évacuation des Juifs, ensuite la paroi tourne et, comme une énorme pierre tombale, écrase les Égyptiens en les faisant disparaître sous la scène ; seul Pharaon se sauve, afin qu'il puisse voir - après avoir échangé un long regard avec Moïse placé sur la diagonale opposée de la scène - un énorme panneau où sont affichées les photos des victimes de tous les conflits modernes qui font la une des journaux, en particulier celles du conflit arabo-israélien.

Les metteurs en scène, visant à choquer le public, ont été surpris par le succès de leur spectacle, auquel il ne s'attendait pas ; le scénographe Christian Fenouillat ne voulait même pas monter sur scène pour les applaudissements finaux, craignant des sifflements.



III. 148. *Mosè in Egitto*, Zurich, 2009. Mise en scène de Moshe Leiser et Patrice Caurier, décors de Christian Fenouillat, costumes d'Agostino Cavalca. Mosè (Erwin Schrott) guide les Hébreux hors de l'Égypte. Photos d'Ingo Höhn.



III. 149. *Mosè in Egitto*, Zurich, 2009. Mise en scène de Moshe Leiser et Patrice Caurier, décors de Christian Fenouillat, costumes d'Agostino Cavalca. Mosè (Erwin Schrott) prisonnier auprès de riches Égyptiens. Photos d'Ingo Höhn.

Des actualisations à des fines purement esthétiques

Les actualisations que nous venons d'analyser ne sont pas une fin en elles-mêmes car elles ont pour objectif de faire réfléchir le public sur des sujets d'actualité ou de l'histoire proche. D'autres, en revanche, bien que rentrant apparemment dans la même catégorie de spectacles, sont en réalité très différentes, car elles sur-interprètent l'opéra en risquant de le trahir complètement. Ce sont ces productions que nous pouvons regrouper sous l'étiquette *Regietheater*.

***Tancredi* de Stephen Lawless, Vienne, 2009**

Le *Tancredi* mis en scène par Stephen Lawless⁵⁶⁴ au Campy Theater de Vienne en 2009 aborde cette matière dramaturgique en mettant au premier plan l'alliance des deux factions de syracusains, qui comporte des renoncements pour les autres personnages. La situation est amplifiée et aggravée car Lawless la situe dans l'Italie des années trente, où la coalition entre les deux groupes de belligérants rappelle de près « l'Axe », l'alliance entre les fascistes et les nazis.

Cette société qui glorifie la guerre et la virilité, relègue les femmes aux charges ménagères ; dans cette optique, Amenaïde n'a pas une fonction stratégique et n'éprouve pas de véritables sentiments (elle est habillée comme une poupée) et est considérée surtout comme un objet d'échange, son père n'hésite même pas à soulever sa jupe pour montrer la valeur de sa 'marchandise'. C'est en fait la promesse de mariage entre Orbazzano et Amenaïde qui permet aux deux dirigeants - lesquels auparavant communiquaient avec le peuple par le biais d'émissions de radio - de se rallier l'un à l'autre. Le rôle de l'autre femme, la confidente de la jeune-fille, acquiert

⁵⁶⁴ Stephen Lawless a été directeur artistique de l'Opéra de Glyndebourne de 1986 à 1991, où son *Death in Venice* a obtenu un gros succès. Il fait ses débuts à l'Opéra de Kirov à Leningrad avec la production *Boris Godounov*. Il a mis en scène de nombreux spectacles à la Royal Opera House, au Covent Garden, au Festival de Glyndebourne, au Staatsoper de Vienne, à la La Fenice de Venise, au Staatsoper de Berlin, au Metropolitan Opera de New York, à Chicago, à la New York City Opera, à Los Angeles, San Francisco, Washington, Hong-Kong et en Nouvelle-Zélande.

une valeur toute nouvelle : elle trahit sa patronne et est sexuellement attirée par Orbazzano. Un autre changement par rapport à l'original est représenté par les préparatifs du mariage, qui ne sont ici que le prétexte pour des manifestations de démonstration athlétiques, comme celles du 'samedi fasciste' (ill. n° 150), le jour que le régime de Mussolini dédiait aux activités sportives et paramilitaires.

Le décor montre une Sicile déchirée, déchirement symbolisé par une profonde fissure dans le sol (ill. n° 151) ; une atmosphère froide est suggérée par des murs blancs ; sur le côté gauche, on peut voir des hauts volets en lattes de bois blanches et, sur la droite, un grand cheval en bronze, énième référence à l'esthétique de Pizzi. Complète le décor un bureau en bois massif style Biedermeier, symbole du pouvoir et de l'accord entre Argirio et Orbazzano, qui comble les divisions entre les deux hommes et les deux parties de la scène. C'est là qu'Argirio signe la condamnation à mort de sa fille ; cependant, il ne semble pas être insensible à cet acte, car il devient fou et sort en camisole de force.

Au début du second acte, la scène montre les signes la dévastation de la guerre civile : les lattes de bois sont brisées et brûlées, des parties de la sculpture de chevaux se trouvent brisées sur la scène, des flammes s'élèvent de la fissure (ill. n° 152) et le cyclorama en arrière-plan offre une vue sur les coulées de lave de l'Etna ; seul le bureau, le centre du pouvoir, semble être resté intact, sans doute voulant signifier que certaines idéologies sont difficiles à extirper. Ensuite on voit Tancredi en masque d'escrimeur se battre contre Orbazzano et ensuite combattre contre Solamir, en kalachnikov.

Pour cette production on aurait peut-être imaginé pour le finale la mort du héros, mais le metteur en scène préfère le laisser en vie : après une cérémonie nuptiale rapide, Tancredi rejoint l'armée des chemises noires, il ne s'agit donc pas d'un geste d'ouverture de la part d'Argirio mais d'un choix de convenance de la part du protagoniste ou encore d'un signe de la puissance des régimes totalitaires qui peuvent arriver à soumettre même leurs opposants.



III. 150. *Tancredi*, Vienne, 2009. Mise en scène de Stephen Lawless, décor et costumes de Gideon Davey.



III. 151. *Tancredi*, Vienne, 2009. Mise en scène de Stephen Lawless, décor et costumes de Gideon Davey.



III. 152. *Tancredi*, Vienne, 2009. Mise en scène de Stephen Lawless, décor et costumes de Gideon Davey.

***Tancredi* de Kristine McIntire, Boston, 2009**

La production de Kristine McIntyre⁵⁶⁵ pour le Cutler Majestic Theatre de Boston, aussi de 2009, interprète l'opéra, ou mieux, le réinterprète, à la lumière de la grossesse de la soprano Amanda Forsythe, qui joue dans le rôle d'Amenaide. Cet événement imprévu lui offre son angle de lecture : voici une cause plausible aux doutes de Tancredi, en outre une mère célibataire, étant objet de honte, expliquerait pourquoi Argirio organise en toute hâte les noces de sa fille avec le militaire Orbazzano et, suite à son refus, l'emprisonne (ill. n° 153). Pour rendre le tout le plus grave possible, la metteuse en scène situe le récit, comme *Lawless*, dans l'Europe de l'entre-deux guerres : l'action se déroule dans un décor unique, juxtaposant un large mur en briques flanqué d'une tour évoquant une prison, qui alterne des objets modernes et du mobilier bourgeois du début du XX^e siècle. Les costumes, surtout celui d'Orbazzano, rappellent les uniformes des fascistes et des nazis (ill. n° 154).

La metteuse en scène ajoute aussi d'autres éléments étrangers à l'opéra, comme le fait que le héros cherche du soulagement dans l'alcool, ce qui ne convient pas au personnage noble et pur créé par Rossini et son librettiste.

Le drame se conclut avec le finale tragique, la mort de Tancredi, qui paraît encore plus dramatique que dans d'autres interprétations car on suppose que son fils grandira sans connaître son père.

Ces deux mises en scène ne respectent pas l'«esprit» de l'œuvre et heurtent contre la fraîcheur juvénile du compositeur, en outre elles ajoutent au drame en musique des plans interprétatifs absents dans l'original : c'est en fait dans la musique et dans le livret et, éventuellement dans leurs sources, que le metteuse en scène devrait

⁵⁶⁵ Kristine McIntyre est un metteuse en scène lyrique américaine. Depuis ses débuts, elle a dirigé de nombreuses nouvelles productions. Elle a débuté à l'Opéra de San Francisco comme assistante à la mise en scène, notamment aux côtés de John Copley. Depuis l'année 2000 elle travaille régulièrement au Metropolitan de New York.

trouver des éléments pour mieux saisir le ‘sens’ de l’opéra, non pas dans des événements extérieurs.



III. 153. *Tancredi*, Boston, 2009. Mise en scène de Kristine McIntyre, décors et costumes de Carol Bailey. Amenaïde (Amanda Forsythe).



III. 154. *Tancredi*, Boston, 2009. Mise en scène de Kristine McIntyre, décors et costumes de Carol Bailey. Orbazzano (DongWon Kim).

***Semiramide* de Dieter Kaegi, Pesaro, 2003.**

La *Semiramide* que Dieter Kaegi⁵⁶⁶ a représenté au Rossini Opera Festival de 2003 propose aussi une interprétation peu fidèle au sens de l'opéra.

Si cette production rentre à plein titre dans la 'filière' qui met en premier plan le personnage éponyme - dont le conflit intérieur est matérialisé par un combat d'escrime (ill. n° 155) – toutes les autres trouvailles sont assez étrangères au drame rossinien : l'action se situe dans un temps indéterminé, qui fait penser à la façon dont une époque postérieure à la nôtre pourrait imaginer notre présent, et fait référence aux films de science-fiction des années soixante-dix. Babylone est représentée au départ comme une plate-forme circulaire multifonctions appartenant à un organisme supranational et multiethnique – type ONU (ill. n° 156)- et ensuite comme une sorte de casino (ill. n° 157) ; quant au châtement du finale I, il est annoncé par un éclair atomique, tandis que du tombeau de Nino sort un rayon vert.

Une production de cette sorte a sans doute le mérite de rapprocher cet opéra des références sociétales, politiques et économiques du public d'aujourd'hui, ce qui est aussi l'un des objectifs de la *regia critica*, mais elle ajoute des niveaux de sens absents dans l'original de Rossi et Rossini, ce qui a comme résultat, non pas de recréer l' 'esprit' qu'ils ont imaginé, mais de dénaturer l'opéra mettant en scène ce monde technologiquement avancé qui entre en contradiction avec l'ambiance mystique ou intimiste de l'opéra.

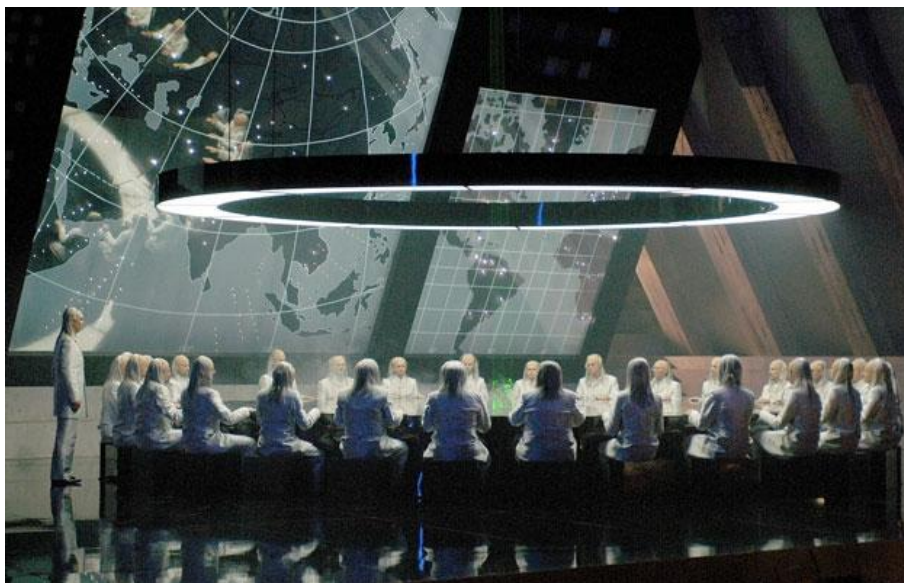
⁵⁶⁶ Dieter Kaegi est né en 1957 à Zurich, en Suisse. Au cours des 30 dernières années, il a dirigé plus de 100 opéras dans le monde entier. En 1980, il est devenu directeur artistique adjoint à l'Opéra de Zurich et, en 1982, il est devenu assistant du metteur en scène Jean-Pierre Ponnelle. A partir de 1986, Kaegi a rejoint le Deutsche Oper am Rhei avant de passer à l'Opéra de Monte-Carlo en 1989 en tant qu'assistant du directeur général John Mordler. De 1990 à 1998, il a travaillé en tant que directeur artistique au Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence. En 1998, il a été nommé directeur artistique de l'Opéra Irlande à Dublin.



Ill. 155. *Semiramide*, ROF, 2003. Mise en scène de Dieter Kaegi, décors et costumes de William Orlandi. Semiramide (Darina Takova) et le chœur d'escrimeuses. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.



Ill. 156. *Semiramide*, ROF, 2003. Mise en scène de Dieter Kaegi, décors et costumes de William Orlandi. La cour d'Assyrie: un organisme supranational. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.



III. 157. *Semiramide*, ROF, 2003. Mise en scène de Dieter Kaegi, décors et costumes de William Orlandi. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archive de la Fondazione Rossini.

CONCLUSION

Après un quasi oubli de presque plus d'un siècle, la production *seria* de Rossini a enfin, à partir des années quatre-vingt, retrouvé sa place sur le devant de la scène des grands théâtres et festivals lyriques italiens et étrangers.

C'est grâce à un travail philologique sur les partitions rossiniennes et à la volonté des dirigeants de la Fondazione Rossini, l'association qui s'occupe du patrimoine du compositeur, et à la création du Rossini Opera Festival, dont l'objectif premier est la transposition scénique des œuvres rossiniennes redécouvertes dans leur version musicale originale, que les *opere serie* rossiniennes ont été réévalués de façon positive par les critiques et par le public, pour lesquels ces œuvres restaient qualitativement inférieures aux *opere buffe*.

Si ce phénomène a été appelé *Rossini-Renaissance*, c'est parce que cette redécouverte n'a pas été éphémère et qu'elle a même interrogé de nombreux metteurs en scène, qui en ont fait leur terrain de recherche privilégié. Parmi ces artistes, nous avons étudié Luca Ronconi, Pier Luigi Pizzi et Pierluigi Pieralli, dit Pier'Alli. Malgré leurs esthétiques et leurs parcours très différents, ils ont en commun une même approche herméneutique et scénique des œuvres théâtrales, de « prose » ou lyriques, connue en Italie sous le terme de *regia critica*, dont l'objectif est de mettre en scène les opéras du passé en conjuguant à la fois l'idée de fidélité à 'l'esprit' de l'œuvre, à son histoire complexe, et la nécessité que cette même œuvre « fasse sens » pour le public d'aujourd'hui.

La mise en scène et, notamment la *regia critica*, a montré qu'elle a joué un rôle très important dans la redécouverte de l'œuvre rossinienne, ce que nous avons tenté de démontrer tout au long de notre étude. Le musicologue Philip Gossett, spécialiste rossinien, soutient en fait que des mises en scène incapables de porter sur scène des titres d'une manière efficace en ont empêché l'appréciation générale alors que d'autres, comme celles de Pizzi, ont été très convaincantes, en suscitant l'intérêt d'autres artistes envers ce répertoire.

Le fait que des opéras comme *La donna del lago* sont régulièrement diffusées en version de concert témoigne de cette incapacité. De 1981 à 2005, j'ai assisté à quatre productions de cet opéra, de Frank Corsaro, de Gae Aulenti, de Werner Herzog et de Luca Ronconi, tous étant des noms très respectés, mais aucun d'entre eux n'était en mesure de donner à l'œuvre une transposition scénique convaincante. Les mises en scène les mieux réussies du Rossini serio, sont sans doute celles de Pier Luigi Pizzi, dont beaucoup ont été créées pour le Rossini Opera Festival. Pizzi a un œil vraiment infallible pour l'espace théâtral, et ses productions de *Tancredi*, *Maometto II*, *Bianca e Falliero* et *Otello* ont été extraordinairement belles. Ce n'est que dans le cas de *Maometto II*, pourtant, qu'il a produit ce que j'ai considéré comme une action dramatique convaincante. D'autres ont suivi les traces de Pizzi, sans son génie, et ils nous ont donné des productions rossiniennes qui impliquent juste quelque chose de plus qu'un simple changement des chanteurs sur scène, pour former des images belles, mais statiques⁵⁶⁷.

De fait, la transposition scénique des *opere serie* rossiniens doit affronter non seulement les nombreuses problématiques qui concernent de façon générale la mise en scène du drame en musique, mais également les problématiques spécifiques soulevées par cette production qui provient d'une tradition théâtrale très différente de celle qui caractérise le drame en musique romantique, considéré comme plus rapide et – peut-

⁵⁶⁷ Philip GOSSETT, *Dive e Maestri. L'opera italiana messa in scena*, Milan, Il saggiatore, 2009, Traduction de l'anglais à l'italien de L. Aragona, p. 514 : [Che opere come *La donna del lago* siano regolarmente diffuse in forma di concerto attesta questa incapacità. Dal 1981 al 2005 ho assistito a quattro produzioni dell'opera, di Frank Corsaro, di Gae Aulenti, di Werner Herzog e di Luca Ronconi, tutti nomi molto rispettati, ma nessuno di loro è riuscito a dare all'opera una convincente resa scenica. Le più riuscite regie del Rossini serio si devono probabilmente a Per Luigi Pizzi, molte delle quali per il Rossini Opera Festival. Pizzi ha un occhio veramente infallibile per lo spazio teatrale, e le sue produzioni di *Tancredi*, *Maometto II*, *Bianca e Falliero* e *Otello* sono state straordinariamente belle. Solo nel caso di *Maometto II*, comunque, produsse ciò che considerai un'azione drammatica convincente. Altri hanno seguito le orme di Pizzi, senza il suo genio, e ci hanno dato delle produzioni rossiniane che implicano appena qualcosa in più del semplice cambiamento dei cantanti in scena, per formare immagini belle, ma statiche].

être - plus dramatique, avec lequel en tout cas le public contemporain a plus de familiarité.

Chez Rossini, les événements se succèdent plus lentement : airs, duos, ensembles, font se dérouler le drame d'une manière plus formelle. Dans un morceau d'ensemble lent, chaque personnage chante la même mélodie, et de ces lignes mélodiques distinctes, avec des contrepoints ajoutés, émerge un état émotionnel dominant. La musique peut être belle d'une façon surprenante, mais elle tend à suspendre le temps plutôt que de le laisser couler. Les airs définissent une position dramatique : une courte transition établit une nouvelle position dramatique, et celle-ci conduit à une longue section conclusive. À l'intérieur des duos, il y a longues périodes mélodiques, chantées d'abord par un personnage, ensuite par l'autre. Les situations de conflit sont souvent stéréotypées : l'amour en conflit avec le devoir est le plus courant, un thème qui est souvent centré sur une fille qui refuse d'épouser l'homme choisi pour elle par son père pour des raisons politiques, et qui persiste à suivre ses instincts romantiques. Des mouvements choraux étendus définissent un état d'esprit que le drame développera. En raison de cette scansion dramatique et musicale délibérément lente, les *opere serie* de Rossini représentés avec des mises en scène traditionnelles apparaissent souvent comme des concerts en costume⁵⁶⁸.

Comment les metteurs en scène qui ont participé à Pesaro et ailleurs à la *Rossini-Renaissance* dans les années 1970-1980, ont-ils œuvré pour créer, presque de toutes pièces, cette familiarité du public moderne ? Telle est la question à laquelle nous espérons avoir répondu à travers nos analyses.

⁵⁶⁸ P. GOSSETT, *ibidem*, p. 515 : [In Rossini, gli eventi si succedono più lentamente: arie, duetti, insiemi, dipanano il dramma in un modo più formale. In un concertato lento, ogni personaggio canterà la medesima linea melodica, e da quelle linee melodiche separate, con contrappunti aggiunti, emerge uno stato emozionale dominante. La musica può essere bella in modo sorprendente, ma tende a sospendere il tempo piuttosto che a lasciarlo scorrere. Le arie definiscono una posizione drammatica: una breve transizione stabilisce una nuova posizione drammatica, e quest'ultima conduce a una lunga sezione conclusiva. All'interno dei duetti, vi sono lunghi periodi melodici, cantati prima da un personaggio, poi dall'altro. Le situazioni conflittuali sono spesso stereotipate: l'amore in contrasto con il dovere è il più comune, tema spesso imperniato su una figlia che rifiuta di sposare l'uomo scelto per lei da suo padre per motivi politici, e che insiste nel seguire i suoi istinti romantici. Estesi movimenti corali definiscono uno stato d'animo che il dramma svilupperà. A causa di questa scansionazione drammatica e musicale deliberatamente lenta, le opere serie di Rossini rappresentate con regie tradizionali appaiono spesso come concerti in costume].

Le metteur en scène comme auteur de la « seconde création »

Suivant Louis Jovet, la fonction du metteur en scène est d'unifier, avec un regard artistique cohérent, tous les éléments du spectacle :

la mise en scène est l'utilisation des moyens matériels mis à la disposition du poète et des comédiens, c'est-à-dire, à la mise en œuvre du lieu et de ses ressources. Son but vise à l'expression dramatique de l'œuvre, c'est-à-dire l'effet qu'elle produit sur le spectateur. La mise en scène peut donc se définir inversement comme l'interprétation, l'accommodement et l'aménagement de l'œuvre de l'auteur par le jeu des acteurs, les artifices de la décoration, les services de la machinerie, dans des conditions architecturales données⁵⁶⁹.

C'est notamment sur la seconde partie de la définition de Jovet que nous nous sommes penchée, en considérant le metteur en scène comme le véritable auteur de la dimension scénique du spectacle, que nous avons indiquée comme « seconde création ». C'est ce que souligne aussi André Veinstein qui, en examinant « tour à tour les conflits d'ordre historique, psychologique, moral et proprement esthétique dont la mise en scène fut et demeure l'enjeu »⁵⁷⁰, a aussi souligné l'importance du metteur en scène comme créateur d'une « œuvre spectaculaire » :

Si l'on admet, avec l'opinion courante, que l'œuvre dramatique exige, pour exister, d'être « écrite » et représentée, il apparaît que le texte est soumis au choix du metteur en scène et que la représentation, qui résulte de l'emploi des différents moyens d'interprétation scénique, est son œuvre⁵⁷¹.

Ce propos fait référence au théâtre parlé, mais peut être élargi à toute forme spectaculaire, y compris l'opéra, où le metteur en scène n'est plus seulement confronté au texte dramatique, le livret, mais aussi à la partition, elle aussi porteuse d'informations. À ces deux textes, qui constituent la « première création », s'ajoute donc le « texte spectaculaire », c'est-à-dire l'œuvre scénique du metteur en scène. Le

⁵⁶⁹ Louis JUVET, *Témoignages sur le Théâtre*, Paris, Flammarion, 1952. Cité par J. GOURY, *C'est le théâtre...*, *op.cit.*, p. 18.

⁵⁷⁰ A. VEINSTEIN, *La mise en scène théâtrale...*, *op. cit.*, p.19.

⁵⁷¹ A. VEINSTEIN, *Ibidem*, p.7.

rapport entre ces différents éléments d'une production est problématique car, notamment avec un opéra ancien, il y a un décalage entre le temps de la composition et le temps de la réception. Au cours du siècle dernier, les metteurs en scène ont traité la question de différentes façons.

Des artistes comme Franco Zeffirelli, par exemple, ont mis en avant le texte musical, en donnant naissance à des productions particulièrement proches de la culture et de la sensibilité lyrique. À travers l'adhérence au sujet et le respect de la musique, ils créent « une atmosphère poétique dans laquelle les personnages semblent bouger comme suspendus entre réalité et songe »⁵⁷² et traduisent « en espace, mouvements et figures les intuitions critique-musicales du chef d'orchestre »⁵⁷³.

Deux modalités de la mise en scène essaient, en revanche, de trouver un équilibre entre le « texte musical » et le texte dramaturgique, et le « texte spectaculaire ». La première consiste en une reproduction philologique des mises en scène originales ou historiques, qui peut utiliser des toiles peintes, un système d'éclairage diffus, une approche classique par rapport aux didascalies. Un travail qui va en cette direction est celui de Gianfranco De Bosio qui, par exemple, en 1992, a reproduit la mise en scène de l'*Aida* d'Ettore Fagioli de 1913, en se basant sur les esquisses et sur les photos d'époque ; ou de *Tosca* (1976), créé pour la télévision et tournée dans les lieux de Rome indiqués par le livret. Ceci toutefois ne prend pas en compte la distance historique qui sépare l'œuvre des conditions de représentation et de réception contemporaines. L'autre modalité est celle de la *regia critica*, qui a tendance à réorganiser le spectacle lyrique comme une expression et un commentaire de l'intention de l'auteur.

Notre étude a permis de démontrer que ces mises en scène, comme l'affirme Alberto Bentoglio, « ne visent pas à bouleverser la tradition, mais à la modifier, en la

⁵⁷² Alberto BENTOGLIO, *Quanto valgan gli italiani...*, dans « HYSTRIO » n° XXIII (Janvier 2010), pp. 38-42 : [un'atmosfera poetica nella quale i singoli personaggi sembrano muoversi come sospesi tra realtà e sogno].

⁵⁷³ *Idem*: [dà spazio, movimenti e figurazioni alle intuizioni critico-musicali del direttore d'orchestra].

considérant comme un élément indispensable pour attendre une représentation la plus objective possible »⁵⁷⁴.

D'autres artistes, en revanche, mettent en avant le texte spectaculaire sur le texte musical et le texte dramaturgique. Ils ont, en fait, tendance à considérer la partition et le livret comme l'expression d'une réalité dépassée, conventionnelle et inerte qu'il faut mettre au goût du jour. Ils organisent le spectacle dans une liberté totale, en changeant d'époque, costumes, situations, en insérant des personnages non prévus et même de la musique non prévue. Cette modalité de la mise en scène est celle que nous identifions comme le *Regietheater*.

De façon générale, notre analyse a constaté que les tendances que l'on peut observer dans la mise en scène lyrique moderne trouvent plutôt leur raison d'être dans la façon différente de concevoir la relation entre l'œuvre et sa transposition scénique, autrement dit, entre la « première » et la « seconde création ». Elles ne se matérialisent pas, du moins en Italie, dans des écoles ou des poétiques, mais sont intimement liées à la culture professionnelle des metteurs en scène et à leurs parcours artistiques et on peut les considérer comme des « attitudes » plutôt que comme des « courants ».

La regia critica comme démarche philologique

Cet aperçu sur les différentes modalités de mise en scène et de leur façon de faire en sorte que les opéras du passé soient parlantes pour le public d'aujourd'hui, nous ramène à l'une des grandes hypothèses de notre recherche, qui consiste à démontrer que celle des *registi critici* est une démarche « philologique » comparable à l'établissement philologique des partitions, là où on ne cherche pas à remonter au texte autographe, mais à l'esprit de l'œuvre telle que l'auteur l'a composée.

⁵⁷⁴ *Idem*, Bentoglio cite Giorgio Strehler: [il lavoro non è mai proteso a scardinare la tradizione di rappresentazione di un'opera lirica, bensì a modificarla, considerandola elemento indispensabile per giungere a una rappresentazione che egli definisce "il più possibile oggettiva"].

La question n'est pas simple car les opéras rossiniens, comme tout opéra du répertoire passé, se présentent comme un matériau hybride, suspendu entre deux temporalités. Christophe Deshoulières suggère de considérer l'œuvre comme un meuble à la datation douteuse, dont on peut soit exploiter l'effet ancien, soit le moderniser⁵⁷⁵. Certains metteurs en scène/scénographes comme Pier Luigi Pizzi ont souvent opté pour la première possibilité. À ce propos, en parlant des *Indes Galantes* de Rameau, qu'il a mis en scène au théâtre du Chatelet de Paris, Pier Luigi Pizzi reconnaît devant Alain Duault qu'il utilise une imagerie baroque, mais selon le regard réorganisateur d'un esthète contemporain, en refusant de façon pertinente la notion « l'archéologie esthétique » et en préconisant une « prise de distance » avec l'œuvre pour mieux en trouver le « cœur » :

Mais bien sûr je veux donner une couleur, un éclairage moderne à cette œuvre. Non pas la « moderniser », ce qui serait une erreur, mais la regarder avec un œil d'aujourd'hui. Donc en reproduire des images qui parlent à notre imaginaire contemporain : il y a bien sûr une imagerie riche, brillante, colorée, mais en même temps rigoureuse, adaptée à une sensibilité et à une pensée de notre temps : l'essentiel est de trouver un équilibre entre la tradition baroque et l'esthétique contemporaine, c'est-à-dire, sans négliger l'enracinement historique et esthétique de cette œuvre, et son lien à un certain concept de la représentation, lui donner les moyens d'atteindre le goût qui parle aujourd'hui et permet, peut-être mieux que l'archéologie esthétique, de retrouver, à travers une certaine distanciation, le cœur même de l'œuvre⁵⁷⁶.

Cette démarche, que Pizzi applique aux opéras baroques, est aussi valable pour les autres répertoires et est propre à la *regia critica*. Ce regard actuel sur les opéras du passé l'a porté à s'intéresser à des œuvres oubliées, comme celles de Rameau, de Händel et, surtout, de Rossini.

L'étude de ses mises en scène a montré que, bien qu'il interprète chaque œuvre de façon différente et qu'il revient même plusieurs fois sur un même drame, en trouvant de nouvelles solutions scéniques, ses productions sont toutes liées par des éléments en commun, qui permettent souvent de les reconnaître au premier regard. Tout d'abord, une recherche esthétique de la « beauté », qui évoque les fastes de la

⁵⁷⁵ C. DESHOULIÈRES, *L'opéra baroque...*, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁷⁶ P. L. Pizzi interviewé par Alain DUAULT dans C. DESHOULIÈRES, *idem*.

théâtralité baroque, en se traduisant scéniquement en des décors aux formes élégantes et soignés dans les moindres détails. Pizzi s'inspire très souvent des œuvres d'art italiennes de la renaissance ; parfois ces références ne sont qu'ébauchées, comme dans le cas d'*Otello*, d'autre fois, en revanche, elles sont très évidentes, comme dans le cas de *Bianca et Falliero*, qui évoque le Véronèse.

Sa formation d'architecte et sa passion pour la peinture, en particulier celle des artistes vénitiens du XVII^e siècle dont il est collectionneur, sont donc toujours présentes dans ses créations et sont le fil rouge de soixante ans de carrière et de plus de mille productions.

La transposition scénique d'œuvres oubliées ou créées pour d'autres genres que la création dramaturgique, est aussi l'une des priorités de Luca Ronconi, qui a mis en scène le célèbre *Orlando Furioso* d'après l'Arioste, et a aussi adapté quelques romans comme *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* de Gadda. Mettre en scène des pièces ou des opéras jamais ou peu représentés lui permet de laisser libre cours à sa créativité, car il manque une tradition représentative. Il cherche en fait à s'opposer à toute solution scénique conventionnelle et sans un véritable rapport avec la réalité de l'œuvre, ce qui le consacre comme le plus grand représentant de la seconde génération des *registi critici*.

Cet objectif caractérise toute sa longue carrière, pourtant l'opinion sur son travail a bien changé au cours des décennies : considéré dans les années soixante et soixante-dix comme un metteur en scène contestataire, aujourd'hui il est regardé par les critiques et par ses collègues comme l'un des pères de la *regia*, donc comme une sorte de maître que les jeunes artistes devraient chercher à imiter et dépasser.

Ses spectacles, comme ceux de Pizzi, sont aussi facilement reconnaissables : ils ont en commun des décors très sobres présentant des éléments symboliques, même très imposants, comme dans le cas du *Prometeo Incatenato*. En outre, il a une grande passion pour les machineries, donc ses décors sont très souvent en mouvement, ce qui crée des effets spectaculaires qui rappellent ceux du théâtre baroque et enchantent le public.

Les spectateurs sont aussi un « élément » important de ses spectacles, car il leur attribue un rôle actif : ce sont eux qui doivent parfois se déplacer d'un décor à l'autre, comme dans le cas d'*Infinities*, et ils doivent reconstituer dans leur esprit toutes les « indices » interprétatives que Ronconi dissémine dans ses spectacles.

À la différence de ses deux illustres collègues, Pier'Alli appartient à la troisième génération de *registi critici*. Dès ses débuts il a toujours été très attiré par les nouvelles technologies et développe une vision du théâtre parlé et chanté qui englobe tous les arts et dont il soigne personnellement tous les éléments. Peintre et scénographe, il a toujours considéré la musique comme un élément indispensable de ses spectacles, ce qui l'a amené naturellement vers le théâtre lyrique.

Ses productions se distinguent surtout par l'utilisation de projections vidéo, qui prennent souvent la place des décors construits, en créant de nouvelles possibilités scéniques et des effets spectaculaires, comme dans son *Moïse et Pharaon*.

En ce qui concerne la question de la dialectique entre la « première » et la « seconde création », qui a été aussi traitée en d'autres termes comme une querelle musicale qui oppose des « anciens-modernes » et des « modernes-anciens », Pier'Alli se positionne parmi ces derniers, qui revendiquent la modernisation des opéras anciens ; de fait, il conjugue avec subtilité une vision progressiste de l'art de la scène et une volonté de rendre le récit intemporel⁵⁷⁷.

L'analyse de nombreux spectacles rossiniens nous a montré qu'il n'y a pas une typologie de mise en scène qui respecte la théâtralité de l'œuvre au même titre que l'édition philologique respecte l'« exactitude » d'une partition. Il n'y a pas une mise en scène « exacte », ou mieux, il peut y avoir plusieurs mises en scène « exactes » du même opéra, qui n'ont pas, cependant, un regard unique. C'est ce que nous avons pu observer dans le cas des réalisations scéniques de *Mosè* et *Moïse* sur lesquels Ronconi, Pizzi et Pier'Alli ont tous les trois travaillé. La confrontation des approches scéniques

⁵⁷⁷ C. DESHOULIÈRES, *L'opéra baroque...*, op. cit., p. 137.

d'une œuvre qui elle-même se présente comme mouvante, un ensemble d'écritures et de réécritures, destinées à des publics différents, nous a permis de mettre en question la notion de « fidélité » et l'approche critique qui décrète qu'un spectacle 'respecte' mieux l'esprit de l'œuvre que les autres. Toutefois, sans adhérer à l'idée de la possibilité d'une « archéologie scénique », nous pouvons affirmer que la *regia critica* est la démarche qui s'approche le plus d'une mise en scène « idéale » du drame en musique que l'on peut qualifier de « philologique ».

L'analyse des livrets et des sources comme approche herméneutique

Nous avons tenté de reparcourir les étapes de la démarche des *registi critici* qui veulent mettre en scène les *opere serie* de Rossini, en étudiant tout d'abord le texte dramaturgique. Notre subdivision en trois chapitres distincts, bien qu'utilisant la même méthode d'analyse, se proposait de montrer que la production *seria* de Rossini ne présente pas des caractéristiques homogènes, mais se présente plutôt comme une matière narrative très variée - qui va des thèmes de la tragédie ancienne aux sujets sacrés en passant par le merveilleux des sujets épiques et par les thèmes chevaleresques et belliqueux qu'ils comportent – et que cette matière narrative originelle soulève des problématiques différentes les unes des autres.

Les livrets des opéras rossiniens ont souvent été accusés de manquer de pathos mais, comme il ressort de notre étude, en réalité ils n'ont fait qu'adapter à la forme lyrique des récits nés pour d'autres formes littéraires plus complexes. C'est pourquoi nous avons choisi de revenir à ces sources pour approcher herméneutiquement les livrets considérés comme le canevas sur lequel s'élabore la partition (ou les partitions) musicale(s) du compositeur, et par la suite la partition (ou les partitions) scénique(s) des metteurs en scène. Les sources littéraires indiquent, en fait, le contexte culturel dans lequel le livret a été écrit et quelle était l'idée que le librettiste et le compositeur avaient originellement sur un sujet déterminé, ce qui est un élément déterminant pour

une véritable connaissance de l'œuvre. Nous pensons en fait que l'étude des sources puisse avoir des répercussions sur les interprétations des metteurs en scène.

Certains livrets s'inspirent ouvertement de leurs sources, d'autres fois, en revanche, les références sont plus masquées et parfois elles nous sont révélées par la musique et non pas par le texte dramaturgique. Il suffit, par exemple, de penser au finale I de *Semiramide*, que nous avons amplement analysé, où les actions scéniques sont peu développées alors que la musique déploie le thème de l'effroi physique causé par l'apparition du spectre, et psychologique, produit par le sens de culpabilité de Semiramide, en toute sa puissance tragique. Sources, livrets et partitions nous ont donc semblé devoir être considérés comme trois éléments tressés, indissociables les un des autres.

Cela ne veut pas dire forcément que les *registi critici* se sont tous inspiré des textes dont les opéras ont été tirés, mais du moins, il est possible de supposer qu'ils les ont pris en compte dans leur étude préliminaire de l'œuvre. Toujours pour nous en tenir à l'exemple de *Semiramide*, nous avons vu que les différents traitements des sources peuvent donner lieu à deux interprétations opposées : l'une, en se fondant sur la conception antique de la tragédie, lit le récit sur la base d'une conception transcendante, voyant les actions guidées par la volonté divine ; l'autre, en une lecture plus « actualisante », lit la tragédie en une clef psychologique, en donnant relief au personnage tourmenté de la protagoniste.

Dans le cas d'*Ermione*, la longue tradition littéraire de ce personnage mythologique nous a aussi semblée essentielle à la compréhension de l'opéra. De la tragédie grecque, à l'épopée latine, jusqu'à la tragédie classique de Racine, ce personnage et ses vicissitudes se sont enrichis de plusieurs nuances, qui font d'elle une héroïne autant lyrique que tragique. La grande scène du seconde acte, qui lui entièrement dédiée, par exemple, est à juste titre considérée comme l'une de plus belles pages rossiniennes, et une transposition scénique efficace pourrait très bien la mettre en valeur.

Dans le cas d'*Otello*, la comparaison avec la source shakespearienne a souvent pu nuire à l'opéra rossinien, taxé de ne pas avoir respecté le sujet original, dans la mesure où il s'appuie sur la transposition de Ducis, plus proche, d'après le librettiste, de goûts de l'époque et non pas sur l'original anglais. Aujourd'hui, pour se rapprocher du public contemporain, on pourrait donc revenir à la tragédie shakespearienne, ou s'en détacher davantage, comme l'a fait Pizzi en nous présentant une Desdemona désireuse de mourir, ce qui sans doute la rend plus authentique et proche de la sensibilité d'aujourd'hui.

Les opéras qui s'inspirent des poèmes épiques de la renaissance soulèvent d'autres problématiques. Devant réduire cette matière littéraire très vaste, les librettistes, comme cela est le cas dans la très grande majorité de la création lyrique⁵⁷⁸, ont été obligés de privilégier certains aspects du récit sur d'autres et d'ébaucher à peine certaines situations dramatiques, ce qui permet toutefois de s'ouvrir à des interprétations multiples⁵⁷⁹. *Tancredi*, par exemple, est tiré d'une tragédie de Voltaire, mais, plutôt qu'à l'esprit des Lumières, se réfère surtout à l'esprit chevaleresque et féerique du poème du Tasse, dont le philosophe avait, à son tour, tiré son inspiration. Le drame présente de nombreuses facettes et de multiples possibilités d'adaptation du récit, au point que Pizzi est revenu quatre fois sur le sujet en plongeant tantôt dans le moyen-âge, tantôt dans une époque baroque, tantôt dans une époque indéfinissable mais plus proche de la nôtre.

Armida permet au metteur en scène de se mesurer avec le « merveilleux », pour lequel Rossini avait montré des réticences, bien qu'il soit unanimement reconnu qu'il a rendu musicalement de façon irréprochable les arts magiques de la protagoniste. Certains metteurs en scène, comme Mary Zimmermann, ont accentué le thème de la

⁵⁷⁸ Françoise DECROISSETTE (dir.), *Livret d'opéra, une œuvre littéraire?*, Saint-Denis, PUV, 2010.

⁵⁷⁹ C'est une idée qui est développée dès 1587 par Orazio Vecchi dans sa préface à l'*Amfiparnaso*, comédie en musique encore polyphonique. Il exprime déjà l'idée que la voix chantée étant plus lente que la voix parlée, il n'a pas pu mettre « abondance de mots et de phrases », et pour ce qui est des situations et des personnages, a dû « peindre certains détails de près, alors que d'autres sont à peine ébauchés dans le lointain ».

sorcellerie ; Ronconi, en revanche, l'a complètement effacé, croyant respecter la volonté du compositeur - lequel avait été contraint de respecter la commande de son *impresario* - en approfondissant la psychologie d'Armida et son chagrin d'amour.

Ricciardo e Zoraide puise aussi dans le poème du Tasse, mais filtré par un poème satyrique, *Ricciardetto* de Niccolò Forteguerra, ce qui, d'après Ronconi, reflète l'ironie avec laquelle le compositeur s'approcherait de tout sujet narratif, c'est pourquoi il reprend ce regard désenchanté dans toutes ses mises en scènes rossiniennes.

Maometto secondo s'inspire, en revanche, d'un épisode historique, que le même auteur, Cesare Della Valle, a écrit sous forme de tragédie et ensuite de livret. Il présente le thème de la lutte contre l'opresseur, ce qui est aussi le fil rouge de *Tancredi* et de *Ricciardo*. Cependant, *Maometto II* est aussi le récit d'une jeune-fille amoureuse de l'ennemi de sa famille et de sa patrie, et mélange donc la dimension publique avec la dimension privée du drame. Rossini a créé deux versions de cet opéra, une avec un finale tragique, l'autre avec un finale heureux ; Pizzi a aussi travaillé deux fois sur cet opéra, en exploitant une fois l'axe politique, l'autre fois l'axe sentimental.

Ensuite, notre étude a porté sur le célèbre épisode biblique du passage de la Mer Rouge, qui a été traité par Rossini dans un *opera seria* de la période napolitaine et dans un « grand' opéra » à la française. Dans les deux cas, le sujet sacré se mêle avec un sujet profane : l'amour d'une jeune-fille juive pour le fils du pharaon. Le premier axe reprend ainsi les problématiques de la représentation du transcendant (ce qui l'approche de *Semiramide*) et des effets spectaculaires liés aux plaies d'Égypte (ce qui le rapproche d'*Armida*), alors que l'axe sentimental le rapproche de *Maometto II*. Ce drame en musique présente donc de nombreuses thématiques, qui ont largement inspiré les metteurs en scène italiens et étrangers. Les productions de Ronconi, Pizzi et Pier'Alli nous ont montré que la structure musicale, qui change sensiblement du passage de *Mosè in Egitto* à *Moïse et Pharaon*, n'a pas véritablement influencé leurs

interprétations, qui se fondent surtout sur le livret et sur les grands sujets qu'il présente : l'exode des Hébreux, un amour impossible, la lutte de deux peuples.

L'analyse dramaturgique de ces opéras et de leurs transpositions scéniques par les trois *registi critici* que nous avons sélectionnés, nous permet de conclure que les *opere serie* de Rossini ne manquent ni de « *drammaticità* », ni de « *spettacolarità* », une idée qui, après les premiers succès du vivant de l'auteur, leur avait porté préjudice en les éloignant des scènes modernes. C'est précisément l'intérêt renouvelé et suivi des metteurs en scène, et la possibilité que cet intérêt nous donne de confronter des interprétations diverses, parfois issues d'un même créateur, qui permet d'éclairer leur faculté d'être transposés sur scène, et de transmettre des émotions au public, non seulement surtout par le biais de la musique, qui peut être mise en valeur par une mise en scène cohérente, mais aussi par leur vision. Grâce au sens artistique de Ronconi, Pizzi et Pier'Alli, ces œuvres ont ainsi repris vie sur scène, en révélant leur force dramatique et leur actualité.

Comment « faire sens » aujourd'hui ?

Les metteurs en scène ont aussi montré que les *opere serie* de Rossini peuvent « faire sens » pour le public d'aujourd'hui, dans la mesure où, comme toute œuvre spectaculaire, ces *opere serie* présentent de nombreuses pistes thématiques à exploiter de façons différentes, des plus traditionnelles aux plus novatrices.

Cet « avantage », pourtant, a été parfois la cause d'une problématique supplémentaire, lorsque certains metteurs en scène ont considéré le répertoire rossinien comme porteur de significations et de thématiques que Rossini n'aurait lui-même pas pu imaginer, puisque liées à des événements historiques postérieurs à sa mort⁵⁸⁰. De

⁵⁸⁰ C'est la question fondamentale de « l'actualisation » et de la mise en scène vue à travers la « réception », qui suppose en effet que l'œuvre soit vue, entendue, montrée dans un contexte différent de celui de sa création, et par des spectateurs dont la connaissance, les savoirs, le vécu - donc la capacité émotionnelle et esthétique - n'a plus rien à voir avec le public de la création.

fait, souvent le « sens » des opéras de Rossini, comme celui des opéras d'autres compositeurs, est sur-interprété, en comportant un grand décalage entre les structures musicales et l'interprétation *registica*, et il n'est pas rare d'entendre des applaudissements, voire des ovations, pour le chef d'orchestre et les chanteurs et des sifflements pour le metteur en scène, qui parfois n'a que le but de provoquer une réaction forte auprès des spectateurs.

Cette situation nous suggère plusieurs réflexions : d'abord il semblerait que le public ait enfin pris conscience que la mise en scène est une partie essentielle du spectacle lyrique, la reproduction scénique des didascalies du livret n'étant plus considérée comme une prestation véritablement artistique, et qu'elle joue un rôle déterminant dans la réussite d'une production. Donc, tout en méprisant la mise en scène, les spectateurs affirment son existence et son statut artistique, dans le sens de « seconde création ».

Certains artistes essayent de se faire remarquer par des interprétations ou des détails choquants, qui ne sont pas toujours en relation avec l'œuvre représentée, nous pensons par exemples aux nombreuses actualisations de *Tancredi* et de *Mosè*, le premier étant souvent situé à l'époque des grandes dictatures européennes, comme dans les productions de Lawless et McIntyre ; le second étant vu comme une évidente représentation des extrémismes religieux, de l'Holocauste, ou de la guerre entre Israéliens et Palestiniens, comme dans les deux productions de Vick ; mais la liste pourrait être encore plus longue si on voulait faire référence aux opéras d'autres compositeurs, comme Verdi et Wagner.

D'autres mises en scène récentes, en revanche, sont plus discrètes et tendent presque à se faire oublier, car elles intègrent la dimension musicale et prennent la partition comme fondement du sens de l'œuvre⁵⁸¹, comme la *Semiramide* de Copley, le *Tancredi* de Vizioli, ou le *Mosè in Egitto* de De Ana. Ces spectacles se veulent respectueux de l'œuvre représentée et se rapprochent, dans ce sens, de la *regia critica*,

⁵⁸¹ C'est la voie ouverte par Strehler dans Giorgio STREHLER, *Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Parme, Guanda, 1970.

tout en n'atteignant pas la même résonance auprès du public et de la critique. De fait, les productions rossiniennes - notamment *serie* - des *registi critici*, en particulier celles de Ronconi et Pizzi qui se sont placés sur un terrain vierge en raison de la longue absence de ce répertoire sur les scènes lyriques, se sont rapidement imposées comme des points de repère, et ont ouvert la voie à d'autres metteurs en scène venant de différents champs de création du spectacle.

La liberté du metteur en scène

Initialement terrain exclusif des artistes provenant du théâtre parlé, la mise en scène d'opéra a en effet ouvert ses portes à des réalisateurs de cinéma, des scénographes, des artistes plasticiens, des chorégraphes, des groupes d'avant-garde, qui ont vu dans la mise en scène lyrique la possibilité d'expérimenter de nouvelles esthétiques et d'utiliser des nouvelles technologies en exploitant au maximum les ressources de la « seconde création ».

Cette ouverture a été la conséquence naturelle du statut politique, social et artistique spécifique de l'opéra, par rapport aux autres formes de productions spectaculaires. En effet, de façon générale dans le monde, mais avec des systèmes de financements et de production différents⁵⁸², « les temples de l'opéra » comme on les appelle communément⁵⁸³, disposent des plus gros moyens économiques et techniques, et sont donc à même d'expérimenter les nouveaux langages esthétiques pour adapter leurs productions nécessairement couteuses aux nouvelles habitudes spectaculaires du public d'aujourd'hui, encadrées et façonnées par la technologie, les médias cinématographiques et audiovisuels, la 3D, les arts virtuels⁵⁸⁴ etc. Cela a entraîné, à partir des années quatre-vingt - mais encore davantage dans la dernière décennie, avec la diffusion du numérique - l'élévation du niveau d'utilisation des ressources des

⁵⁸² Cf. Alberto BENTOGGIO, *L'attività teatrale e musicale in Italia*, Rome, Carocci, 2003.

⁵⁸³ Cf. Thierry BEAUVERT, *Les temples de l'opéra*, Paris, Gallimard, 1990.

⁵⁸⁴ Cf. E. MAGRIS, *Théâtres élargis. Les technologies audiovisuelles ...*, op. cit.

technologies audiovisuelles et la mobilisation des ressources techniques des différents médias, en particulier l'utilisation des projections cinématographiques ou l'utilisation des techniques de vidéo, ce qui a modifié le caractère spectaculaire de l'opéra et la perception du spectateur.

Tandis que les premières générations de metteurs en scène provenaient du théâtre parlé, donc de la pratique et de la culture de la «seconde création», de nombreux représentants des générations successives ont ressenti la nécessité d'approfondir, dans le champ de création lyrique, les possibilités expressives de la création spectaculaire dite communément « post-dramatique »⁵⁸⁵.

Ce contexte artistique donne ainsi toujours plus de liberté créative aux metteurs en scène, ce qui pose la question des « limites » de cette liberté ou des marges à lui assigner par rapport à l'œuvre originelle, surtout, si l'on considère, en ce qui concerne les opéras dont nous nous sommes occupée, que cette renaissance de la mise en scène rossinienne *seria* naît, comme nous l'avons dit, en concomitance étroite avec la recherche philologique des musicologues, et la volonté de reconstituer la partition originale. Ainsi, il y a une contradiction évidente entre la pratique très récente des metteurs en scène pour qui les œuvres lyriques apparaissent plus comme des « prétextes » à des expérimentations de mise en scène qu'une approche de l'œuvre lyrique dans sa spécificité esthétique unique : une œuvre d'art total reposant sur un équilibre délicat entre musique, poésie et scénographie. Il y a donc aujourd'hui contradiction voire opposition totale, entre les orientations très actuelles de la mise en scène et la proposition initiale des musicologues qui se sont donné comme tâche de « restituer » l'œuvre avec de plus en plus de fidélité.

C'est ce que nous avons constaté dans notre brève incursion dans les productions relevant du *Regietheater*, dont les représentants ont en commun la conviction que le metteur en scène doit se donner les pleins pouvoirs sur la « première création ». Au départ, dans les années cinquante et dans les deux décennies successives, cette démarche pouvait être considérée comme positive, car elle se

⁵⁸⁵ Hans-Thies LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

proposait, comme le voulait la *regia critica*, de remettre en question des traditions d'écriture, de production et de réception qui emprisonnaient le théâtre lyrique dans une routine sclérosante au moment où dans la création spectaculaire en général se produisait une remise en question radicale des formes héritées du passé. Il s'agissait, parallèlement aux recherches expérimentales des tenants du « théâtre musical » sur la création d'œuvre en musique répondant aux exigences de la création contemporaine, de redonner un nouveau souffle au « répertoire » lyrique traditionnel, en tenant compte - pour des raisons également économiques - des capacités cognitives et des exigences du public contemporain et de la concurrence des autres genres spectaculaires. Comme le souligne aussi Christian Merlin,

Dans les années post-Adorno, où le regard sur le patrimoine ne peut plus être de pure abstraction et adhésion servile et admirative, l'heure est à la distance critique, à la dissection subversive, voire à la déconstruction⁵⁸⁶.

Cependant, au fil des années, cette augmentation de la liberté du metteur en scène a conduit, plus qu'à une « restructuration » de l'opéra, à sa « déstructuration », car le spectacle s'éloigne de l'expression et du contenu poético-dramatique originel de l'œuvre considéré comme un canevas sur lequel broder des variations exégétiques, qui ne survit, comme nous disions, que comme « prétexte », alors que la musique reste un socle expressif plus difficile à manipuler. Cela provoque une dissociation entre ce que le spectateur voit et ce qu'il entend. En citant Jean Goury, donc, on peut conclure qu'« à la fusion de tous les arts rêvée par Wagner, notre époque a répondu par l'éclatement, la dissociation »⁵⁸⁷.

⁵⁸⁶ Christian MERLIN, « Les grandes tendances de la mise en scène d'opéra », dans *Opéra et mise en scène*, « Avant-scène opéra » n°241, Paris, novembre-décembre 2007, p. 10.

⁵⁸⁷ J. GOURY, *C'est le théâtre...*, *op.cit.*, p. 9.

Rossini *serio* en scène, sous le regard de la sociologie

Dans son essai sur les droits et les devoirs des metteurs en scène, André Tubeuf affirme que :

Le metteur en scène a des droits. Même un droit à l'infidélité, la fidélité littéraire a un livret étant impossible, et la fidélité à la musique sans contenu figurable. Un droit donc, mais pour mieux dire, un *devoir d'interpréter*, de faire transparaître dans sa représentation assez d'aspects du texte pour qu'on reconnaisse l'original⁵⁸⁸.

Comme nous disions plus haut, la question qui s'est posée à nous, qui est peut-être de l'ordre de l'aporie, de l'insoluble, a donc été de savoir comment et jusqu'à quel point les « droits » et « l'infidélité » que le metteur en scène moderne s'arroge de façon générale sur une œuvre théâtrale (au nom aussi de l'instabilité du texte, de son caractère inachevé sans la médiation de la scène) et, par glissement, sur une œuvre lyrique, peuvent s'exercer sur des œuvres lyriques complexes comme celles du répertoire *serio* rossinien. Face à ce répertoire précis, à la jonction entre le répertoire dit « baroque » et le répertoire mélodramatique « romantique », y a-t-il du sens à proposer une écriture scénique allant à l'encontre des intentions de l'auteur alors qu'au niveau musical on va en direction d'une grande rigueur exécutive ?

Nous avons privilégié, dans notre approche de la mise en scène, le point de vue du ou des créateurs, dont nous avons cherché à analyser les démarches interprétatives des œuvres *serie* rossiniennes, à partir de leur formation, de leurs expériences connexes, de leurs déclarations d'intention, de leurs choix esthétiques, de leurs propres commentaires pour éclairer les diverses « réalisations » telles que nous les livrent l'iconographie, les captations, les commentaires critiques contemporains. Toutefois, la question des « droits » du metteur en scène et de la « fidélité » de la réalisation, pour être envisagée pleinement, doit prendre en compte les aspects liés à la « réception » des œuvres, la manière dont les destinataires (le public au sens large, ou le spectateur

⁵⁸⁸ André TUBEUF, « Droits et devoirs du metteur en scène », dans *Opéra et mise en scène, op. cit.*, p. 25.

dans son individualité) interviennent - ou non - dans les choix esthétiques des metteurs en scène. De fait, comme le remarque Jean Goury, si en « s'inscrivant dans la tradition de ces personnages mettant en sens la pièce de théâtre en fonction de leur époque, le metteur en scène va devoir se positionner en adéquation avec les attentes de ce représentant de la collectivité qu'est le public »⁵⁸⁹, on peut se demander par exemple si les choix souvent provocateurs de certains artistes, comme Stephen Lawless ou Calixto Beieto, ont pour but de sortir le public traditionnel de ses habitudes de réception, et / ou d'attirer un nouveau public qui, sans cette 'publicité', ne serait jamais allé à l'opéra⁵⁹⁰.

Mais la question primordiale est de définir ce que l'on peut entendre par public rossinien, sociologiquement et intellectuellement parlant, et ce qu'il attend de l'écoute et de la représentation d'une œuvre du maître de Pesaro. D'après certaines enquêtes statistiques françaises destinées à orienter aussi la programmation des saisons d'opéra, on peut distinguer par exemple les spectateurs portés vers l'opéra baroque, français italien ou anglais, qui sont généralement également friands de créations musicales contemporaines, et les spectateurs - plus nombreux - amateurs d'opéras italiens 'romantiques' et 'véristes'. Où se situe le spectateur de l'*opera seria* rossinien, si l'on considère qu'il se situe lui-même dans un moment de passage, de transition, de nouveauté qui mène à l'opéra verdien ? Si comme nous avons dit plus haut, il n'existait pas de tradition représentative des *opere serie* rossiniens, quel était alors l'horizon d'attente des spectateurs, de quels points de repère pouvaient-ils se servir éventuellement ? Les spectateurs rossiniens, par exemple ceux du Rossini Opera Festival, sont-ils essentiellement demandeurs de formes de réalisation spectaculaire traditionnelles, qui ne heurtent pas leurs habitudes et répondent aux conventions de représentation héritées de la première moitié du XX^e siècle ? Font-ils partie du public d'habitues, des « abonnés » des salles d'opéra italiennes ou européennes, ou représentent-ils un public de spectateurs occasionnels, de jeunes ou d'intellectuels,

⁵⁸⁹ J. GOURY, *C'est le théâtre...*, *op.cit.*, p. 19.

⁵⁹⁰ Cf. Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *L'Assise du théâtre*, Paris, CNRS, 1998, et Françoise DECROISSETTE, *Les Traces du spectateur*, Vincennes, PUV, 2006.

italiens et plus largement européens, ouverts à un théâtre de rupture, non conventionnel, voire iconoclaste ? Telles sont les questions que nous nous posons encore et que nous souhaitons pouvoir traiter dans un futur proche, en complément des résultats ici présentés.

Dores et déjà nous pouvons avancer sur la base d'études statistiques existantes, que le spectateur d'opéra moyen, en Italie, est fondamentalement très traditionaliste⁵⁹¹ : il reste ancré sur des caractéristiques stylistiques et sur des *topoi* qui l'amènent à préférer des représentations que l'on peut qualifier de rassurantes, qui lui évitent des efforts excessifs pour comprendre les messages plus ou moins cachés de l'opéra et qui lui permettent de se concentrer sur la musique. Comme nous savons qu'il ne s'agit pas de « messages cachés », mais de lignes interprétatives bien précises qui ont un dessin et un substrat culturel indéniable, cela veut dire toutefois qu'en se concentrant sur la musique, on renie la mise en scène. C'est le cas, par exemple, des fameux *loggionisti* du Teatro alla Scala, de Milan, des mélomanes très traditionnalistes et attentifs principalement au chant et non pas à la transposition scénique du drame, qui d'ailleurs, du *loggione*, le paradis, ne peut pas être véritablement appréciée.

Une piste de recherche future pourrait donc consister à déterminer plus précisément une « sociologie du spectateur rossinien », qui rende compte, par le biais de recherches sur le terrain et de statistiques, de ses goûts, de ses habitudes et de ses caractéristiques, et permette de définir un spectateur rossinien « modèle » si tant est qu'il puisse exister, dans la mesure où la production *seria* et la production *buffa* ne peuvent encore être mises sur le même plan pour la réception. Les données recueillies⁵⁹², nous permettraient de déterminer le degré d'influence de ces facteurs sociologiques, économiques, voire politiques, sur le travail des metteurs en scène et sur leurs choix artistiques. Cela permettrait aussi de réinterroger les conclusions

⁵⁹¹ Elita MAULE, *La diffusione del teatro d'opera nelle giovani generazioni. Strategie delle istituzioni operistiche europee e principi didattici divulgativi*. Bolzano, 2010. Disponible sur <http://ethesis.unifr.ch/theses/MauleE.pdf>.

⁵⁹² Emmanuel PEDLER, *Entendre l'opéra. Une sociologie du théâtre lyrique*, Paris, l'Harmattan, 2003.

quelque peu polémiques et superficielles de Jean Goury à propos de ce qu'en France on appelle « l'élitisme » de l'opéra, et sur la possibilité d'en apprécier la validité pour le cas très précis du répertoire rossinien *serio*:

On nous dit [...] que la musique et le spectacle doivent se rapprocher du public d'aujourd'hui, qu'il faut se débarrasser du théâtre « bourgeois », qu'il est urgent de l'insérer dans « une culture pour tous ». [...] L'opéra en jean et en bikini est aussi élitiste que le vieil opéra en costume d'époque. [...] On vous affirme que c'est dans un double but : faire une création originale et rapprocher l'œuvre du public. [...] Si les spectacles soi-disant originales se rassemblent tous, le second prétexte est une imposture supplémentaire, car il n'y a plus que les spectateurs « avertis » (ceux qu'on appelle de ce mots), ceux qui connaissent l'œuvre avant le début de la représentation, ceux qui savent le livret par cœur, qui soient capables de comprendre ce qui se passe, de quoi on parle, ce que l'on veut nous faire ressentir, où, qui, quand, comment, ce que cela veut dire et pourquoi on doit l'aimer⁵⁹³.

Cet « élitisme déguisé en modernisme »⁵⁹⁴ concerne-t-il les *opere serie* de Rossini, qui sans aucun doute se distinguent de sa création *buffa* en ce qui concerne la réception, dans la mesure où celle-ci est évidemment plus familière et plus internationalement connue et reconnue par le public ? Peut-on dire que les *opere serie* rossiniens n'ont pas été portés à la scène jusqu'au milieu du XX^e siècle car trop « élitistes », et pourquoi ? Une réponse pourrait être recherchée dans une analyse plus systématique des recensions journalistiques et des recettes des théâtres et des festivals, qui montrent qu'aujourd'hui les *opere serie* de Rossini obtiennent un gros succès auprès du public.

Un corpus *in fieri*

De même que l'incomplétude de la documentation iconographique, parfois indisponible ou inexistante, ne nous a pas permis d'analyser l'ensemble des *opere serie* rossiniens mis en scène en Italie dans les trente dernières années, cette approche

⁵⁹³ J. GOURY, *C'est le théâtre...*, *op.cit.*, pp. 161-162.

⁵⁹⁴ J. GOURY, *ibidem*, p. 164.

sociologique des mises en scène pourrait se révéler difficile. Toutefois, il est important de noter que la documentation sur les opéras rossiniens, aussi bien que celle d'autres compositeurs plus ou moins présents sur le devant de la scène, s'enrichit de jour en jour, notamment grâce à la numérisation progressive et rapide des archives des grands théâtres lyriques, comme La Fenice et La Scala, et à la mise en ligne de nombreux enregistrements vidéos partiels ou complets. Dans quelques années on pourrait donc avoir plus de sources primaires sur ce répertoire, sur ses transpositions scéniques, sur les conditions de production, et sur les publics.

Notre objet d'étude se présente par ailleurs non comme un fond vaste mais limité, mais plutôt comme un corpus changeant et *in fieri*, car les trois metteurs en scènes sur lesquels nous avons travaillé sont toujours en activité, et produisent au moins un spectacle par an. En outre, leurs productions, comme nous avons dit plus haut, ont entraîné derrière elles une nouvelle vague de spectacles, en inspirant d'autres metteurs en scène qui se sont aussi penchés sur ce répertoire.

Avec de nouvelles productions chaque année, la *Rossini-Renaissance* est donc toujours en marche. Elle n'a pas encore concerné tout le répertoire rossinien : deux œuvres du répertoire sérieux attendent encore de réapparaître, *Aureliano in Palmira* (1813) et *Eduardo e Cristina* (1819), mais même des opéras appartenant à d'autres genres nécessitent d'être sortis de l'oubli, comme *Ivanhoe*, un drame à mi chemin entre l'*opera seria* et le « grand opéra » à la française.

Notre questionnement initial pourra donc être étendu au théâtre rossinien dans sa totalité, en englobant aussi cette fois les *opere buffe*, les *opere semiserie* et les drames français, dont certains ne sont pas beaucoup exploités scéniquement non plus, comme *La cambiale di matrimonio* (1810) ou *Adina* (1826). Nous prévoyons d'analyser par exemple les versions scéniques que Ronconi et Pizzi eux-mêmes ont proposé sur des œuvres rossiniennes plus connues, comme *La Cenerentola* ou *Guillaume Tell*.

Nous ne pouvons donc pas prétendre mettre un point final à ce travail, mais au mieux le conclure par quelques points de suspension...

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

Vidéos analysées

Gioachino Rossini, *Demetrio e Polibio*, Rovaris, Livermore, Pesaro, 2010.

Gioachino Rossini, *L'equivoco stravagante*, Carrisi, Esposito, Modena, 2001.

Gioachino Rossini, *Ciro in Babilonia, ossia La caduta di Baldassare*, Cruchfield, Livermore, Pesaro, 2012.

Gioachino Rossini, *La scala di seta*, Andreae, Crivelli, Lugano, 1984.

Gioachino Rossini, *La pietra di paragone*, Zedda, Pizzi, Madrid, 2007.

Gioachino Rossini, *L'occasione fa il ladro, ossia Il cambio della valigia*, Accardo, Ponnelle, Pesaro, 1987.

Gioachino Rossini, *Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo*, Gelmetti, Hampe, Stuttgart, 1989.

Gioachino Rossini, *Tancredi*, Gelmetti, Pizzi, Pesaro, 1992.

Gioachino Rossini, *Tancredi*, Gelmetti, Pizzi, Stuttgart, 1989.

Gioachino Rossini, *Tancredi*, Frizza, Pizzi, Florence, 1999.

Gioachino Rossini, *L'italiana in Algeri*, Levine, Ponnelle, New York, 1986.

Gioachino Rossini, *L'italiana in Algeri*, De Marchi, Ponnelle, Turin, 2000.

Gioachino Rossini, *L'italiana in Algeri*, Bertini, Orlandi, Dresde, 1978.

Gioachino Rossini, *L'italiana in Algeri*, Lewis, De Simone, Venise, 1984.

Gioachino Rossini, *Aureliano in Palmira*, Zani, De Tomasi, Gênes, 1980.

Gioachino Rossini, *Il turco in Italia*, Chailly, Cobelli, Cremona, 1997.

Gioachino Rossini, *Sigismondo*, Mariotti, Michieletto, Pesaro, 2010.

Gioachino Rossini, *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, Ferro, De Bosio, Turin, 1985.

Gioachino Rossini, *Torvaldo e Dorliska*, Perez, Martone, Pesaro, 2006.

Gioachino Rossini, *Il Barbiere di Siviglia, ossia l'inutile precauzione*, Benini, Halvorson, New York, 2007.

Gioachino Rossini, *Il Barbiere di Siviglia, ossia l'inutile precauzione*, Chailly, Arias, Milan, 1999.

Gioachino Rossini, *Il Barbiere di Siviglia, ossia l'inutile precauzione*, Ferro, Hampe, Stuttgart, 1988.

Gioachino Rossini, *Il Barbiere di Siviglia, ossia l'inutile precauzione*, Rescigno, De Tomasi, Macerata, 1980.

Gioachino Rossini, *Otello, ossia Il Moro di Venezia*, Pritchard, Pizzi, Pesaro, 1988.

Gioachino Rossini, *Otello, ossia Il Moro di Venezia*, Palumbo, Del Monaco, Pesaro, 2007.

Gioachino Rossini, *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo*, Rizzi, Ronconi, Pesaro, 2000.

Gioachino Rossini, *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo*, Campanella, Ponnelle, Paris, 2005.

Gioachino Rossini, *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo*, Levine, Lievi, New York, 1997.

Gioachino Rossini, *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo*, Renzetti, Cox, Glyndebourne, 2000.

Gioachino Rossini, *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo*, Elder, Caurier - Leiser, Londres, 2007.

Gioachino Rossini, *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo*, Large, De Simone, Houston, 1995.

Gioachino Rossini, *La gazza ladra*, Gelmetti, Hampe, Pesaro, 1989.

Gioachino Rossini, *Armida*, Gelmetti, Pizzi, Aix-en-Provence, 1988.

Gioachino Rossini, *Armida*, Frizza, Zimmerman, New York, 2010.

Gioachino Rossini, *Adelaide di Borgogna*, Jurowsky, Pier'Alli, Pesaro, 2011.

Gioachino Rossini, *Mosè in Egitto*, Accardo, De Ana, Naples, 1993.

Gioachino Rossini, *Mosè in Egitto*, Fogliani, Spada, Sassari, 2005.

Gioachino Rossini, *Ricciardo e Zoraide*, Chailly, Ronconi, Pesaro, 1990.

Gioachino Rossini, *Ermione*, Zedda, De Ana, Rome, 1991.

Gioachino Rossini, *Ermione*, Khun, De Simone, Pesaro, 1987.

Gioachino Rossini, *Ermione*, Davis, Vick, Glyndebourne, 2006.

Gioachino Rossini, *Ermione*, Abbado R., Abbado D., Pesaro, 2008.

Gioachino Rossini, *La donna del lago*, Herzog, Muti, Milan, 1992.

Gioachino Rossini, *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei Tre*, Renzetti, Pizzi, Pesaro, 1986.

Gioachino Rossini, *Maometto II*, Scimone, Pizzi, Venice, 2005.

Gioachino Rossini, *Maometto II*, Scimone, Pizzi, Pesaro, 1985.

Gioachino Rossini, *Matilde di Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro*, Frizza, Pier'Alli, Pesaro, 1996.

Gioachino Rossini, *Zelmira*, Abbado, Barberio Corsetti, Pesaro, 1999.

Gioachino Rossini, *Semiramide*, Conlon, Copley, New York, 1990.

Gioachino Rossini, *Semiramide*, Norrington, De Ana, Pesaro, 1994.

Gioachino Rossini, *Semiramide*, Lopez-Cobos, Pizzi, Aix en Provence, 1982.

Gioachino Rossini, *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro*, Abbado, Ronconi, Pesaro, 1984.

Gioachino Rossini, *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro*, Abbado, Ronconi, Vienne, 1988.

Gioachino Rossini, *Le siège de Corinthe*, Benini, Castri, Lyon, 2001.

Gioachino Rossini, *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge*, Pretre, Ronconi, Paris, 1983.

Gioachino Rossini, *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge*, Muti, Ronconi, Milan, 2003.

Gioachino Rossini, *Le comte Ory*, Abbado, Mariani e Grossi, Paris, 1998.

Gioachino Rossini, *Le comte Ory*, Davis, Savary, Glyndebourne, 1997.

Gioachino Rossini, *Guillaume Tell*, Muti, Ronconi, Milan, 1991.

Gioachino Rossini, *Guillaume Tell*, Campanella, Zambello, Paris, 2003.

Rossini par lui-même : lettres et mémoires

Allmayer Alessandro, *Undici lettere di Gioachino Rossini pubblicate la prima volta*, Sienne, 1892.

Cagli Bruno, *Rossini e Luigi Arditi. Una testimonianza e un carteggio*, dans « Bollettino del Centro Rossiniano di Studi », Pesaro, Fondazione Rossini, 1978.

Cagli Bruno, Ragni Sergio (dir.) *Gioachino Rossini, Lettere e documenti*, vol. I, Urbino, 1992, vol. II, Urbino, 1996, vol. III, Urbino, 2000.

Carlini Cia, *Gioachino Rossini - Lettere agli amici. Motivi di biografia ed arte nella raccolta Piancastelli*, Forlì, Istituti culturali della città di Forlì, 1993.

De Rensis Raffaello, *Rossini intimo: lettere all'amico Santocanale*, dans « Musica d'oggi », XIII, 1931.

Gui Vittorio, *Scritti rossiniani*, dans « Bollettino del Centro rossiniano di Studi », Pesaro, Fondazione Rossini, 1985.

Hiller Ferdinand, *Plaudereien mit Rossini*, Stuttgart, Deutsche Rossini-Gesellschaft, 1993, publié en 1868 après être apparu en épisodes en 1855 sur le quotidien « Kolnische Zeitung ».

Kallberg Jeffrey, *Marketing Rossini: sei lettere di Troupenas ad Artaria*, dans « Bollettino del Centro Rossiniano di Studi », Fondazione Rossini, Pesaro, 1980.

Lippmann Friedrich, *Autographe Briefe Rossinis und Donizettis in der Bibliothek*, dans « Analecta Musicologica », XIX, 1979.

Mazzatinti Giuseppe (dir.), *Lettere inedite e rare di G. Rossini*, Imola, Tip. Galeati, 1892.

Mazzatinti Giuseppe e Manis Fanny (dir.), *Lettere di G. Rossini raccolte e annotate*, Florence, 1902.

Michotte Edmond, *Souvenirs. Une soirée chez Rossini à Beau-Séjour (Passy) 1858*, Bruxelles, 1910.

Michotte Edmond, *Exposé par le Maestro, des principes du Bel Canto*, Bruxelles, 1893.

Michotte Edmond, *Souvenirs personnels. La visite de R. Wagner à Rossini, Paris 1860* ; trad. it. *La visita di Wagner a Rossini*, Rome, edizioni dell'Elefante, 1988.

Michotte Edmond, *Détails inédits et commentaires*, Paris, Fischbacher, 1906.

Mordani F., *Della vita privata di G. Rossini: memorie inedite*, Imola, 1871.

Schlitzer Franco, *Rossiniana: contributo all'epistolario di G. Rossini*, dans « Quaderni dell'Accademia Chigiana », XXXV, Sienne, 1956.

Schlitzer Franco, *Rossini e Siena e altri scritti rossiniani (con lettere inedite)*, dans « Quaderni dell'Accademia Chigiana », Sienne, XXXIX, 1958.

Schlitzer Franco, *Un piccolo carteggio inedito di Rossini con un impresario italiano a Vienna*, Florence, 1959.

Walker Frank, *Rossiniana in the Piancastelli Collection*, dans «The Monthly Musical Record», X, 1960.

Zelmira, Helen Greenwald et Kathleen Zuzmich Hansel (dir.), 2 Vol., Pesaro, Fondazione Rossini, 2009.

Sur les sources de Rossini et de ses librettistes

La Bible, éd. Segond 21, société biblique de Genève, 2008.

Alighieri Dante, Sapegno Natalino (dir.), *La Divina Commedia*, Milan, R.Ricciardi, 1967.

Bernini Ferruccio, *Il Ricciardetto di Niccolò Forteguerra. Forma e contentezza*, Charleston, BiblioLife, 2009. (Première édition, Zanichelli, 1900).

Chautard Scipion, *Précis d'histoire du bas-empire, ou Anecdotes de Constantinople*, Paris, Delance imprimeur-librairie, 1806.

Della Valle Cesare, *Opere drammatiche e poetiche*, 2 voll., Naples, Tramater, 1825; nouvelle édition en 3 voll., Naples, Tramater, 1830.

Della Valle Cesare, *Anna Erizo*, dans *Tragedie di Cesare della Valle, duca di Ventignano*, Rome, ed. C. Mordacchini, 1826, vol. 3.

Ducis Jean-François, *Othello ou le more de Venise*, Bibliothèque Publique Bavaroise, 1794.

Euripide, *Oreste*, Paris, Les belles lettres, 1973.

Forteguerra Niccolò et Di Donna Prencipe Carmen (dir.), *Ricciardetto, edizione critica*, Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1989.

Homère, *L'odyssée*, Paris, Gallimard, 2009.

Leopardi Giacomo, Flora Francesco (dir.), *Lettere*, Milan, Mondadori, 1949, lettre n°248.

Lessing Gotthold Ephraim, *Dramaturgie d'Hambourg* (version française), Paris, Didier et Cie libraires-éditeurs, 1869.

Racine Jean, Dandrey Patrick (dir.) *Andromaque*, Paris, Librairie Générale Française, 2011.

Ringhieri Francesco Ulisse, « L'Osiride », dans *Tragedie del P.D. Francesco Ringhieri monaco olivetano, rivedute e corrette dallo stesso, ed accresciute altre cinque non più stampate*, vol. II, Venise, Zatta, 1788.

Shakespeare William, *Hamlet, prince of Denmark*, Londres, Oxford University Press, 1914.

Shakespeare William, *Othello, the Moor of Venice*, Oxford University Press, 1914.

Tasso Torquato, *Gerusalemme liberata*, Milan, Mondadori, 1959.

Virgile, *Enéide*, Paris, Ellipses, 2001.

Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, A.Lequien Librairie, 1820.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Études critiques sur Rossini et ses librettistes

Biographies

AA.VV., *Rossini a Roma- Atti del Convegno di Studi della Fondazione Marco Besso*, Rome, 1992.

Albarelli G., *L'infanzia di Gioacchino Rossini (da documenti inediti dell'Archivio storico del Comune di Pesaro)*, dans « Bollettino del Centro rossiniano di Studi », Pesaro, Fondazione Rossini, 1958.

Alberici Stefano, *Rossini e Pio IX: alla luce dei documenti inediti dell'Archivio Segreto Vaticano* dans « Bollettino del Centro Rossiniano di Studi », (1-2), pp. 5-35, Pesaro, Fondazione Rossini, 1977.

Alier Roger, *Rossini*, Madrid, Daimon, 1986.

Azevedo Alexis Jacob, *G. Rossini, sa vie et ses œuvres*, Paris, Heugel et C., 1864.

Bacchelli Riccardo, *Gioacchino Rossini*, Turin, UTET, 1941.

Bacchelli Riccardo, *Rossini e esperienze rossiniane*, Milan, Mondadori, 1959.

Bacchelli Riccardo, *Rossini e saggi musicali*, Milan, Ed. Rizzoli, 1968.

Baldassini Alessandro, *A Gioacchino Rossini rinnovator delle musicali armonie*, Bologne, 1830.

Barbalan Guglielmo, « Gioacchino Rossini » dans *Storia dell'opera* vol. 1/2, Turin, UTET, 1977.

Bassi Adriano, *Gioacchino Rossini*, Padoue, Franco Muzzio Editore, 1992.

Barberio Francesco, *La Regina d'Etruria e Rossini*, dans « Rivista Musicale Italiana », n. 1-3, 1953.

Bonaccorsi Alfredo, *Gioacchino Rossini*, Florence, editrice Olschki, 1968.

Bonaventura Arnaldo, *Rossini*, Florence, Nemi, 1934.

Brighenti Pietro, *Della musica rossiniana e del suo autore*, Bologne, 1830.

Bucarelli Mauro (dir.), *Rossini 1792-1992*, Milan, Mondadori Electa, 1992.

Cagli Bruno, *Rossini a Londra e al Théâtre Italien di Parigi*, dans « Bollettino del Centro rossiniano di Studi », Pesaro, Fondazione Rossini, 1981.

Cagli Bruno, Zino Agostino, Mancini F., *Al gran sole di Rossini*, dans « Il Teatro di San Carlo 1737-1987 », Elemond Electa-Mondadori, Naples, 1989.

Cavazzocca Mazzanti Vittorio, *Rossini a Verona durante il Congresso del 1822*, dans « Atti e memorie di agricoltura, scienze e lettere di Verona », Verone, 1922.

Checchi Eugenio, *Rossini*, Florence, Barbera, 1922.

Colas Damien, *Rossini: l'opéra de lumière*, Paris, Découvertes Gallimard – Musique, 1992.

Collisani Amalia, *Umorismo di Rossini*, dans « Rivista Italiana di Musicologia », XXXIII, pp. 301-349, 1998.

De Curzon Henry, *Rossini*, Paris, Alcan (collana 'Les Maîtres de la musique'), 1920.

De Mirecourt Eugène, *Rossini*, Paris, Tip. Walder, 1855.

Dénizeau Gérard, *Gioacchino Rossini*, Paris, Bleu Nuit, 2009.

Dent Edward Joseph, *Rossini*, dans « The Rise of Romantic Opera », London, Cambridge University Press, 1976.

Emanuele Marco, *L'ultima stagione italiana. Le forme dell'opera seria di Rossini da Napoli a Venezia*, Bagno a Ripoli (Florence), Passigli, 1997.

Emiliani Vittorio, *Il furore e il silenzio. Vite di Gioacchino Rossini*, Bologne, Il Mulino, 2007.

Fabbri Paolo, *I Rossini, una famiglia in arte*, dans « Bollettino del Centro rossiniano di Studi » anno XXVI, nn.1-3, pp.125-151, Pesaro, Fondazione Rossini, 1983.

Frères Escudier, *Rossini: sa vie et ses œuvres*, Paris, 1854.

Gallino Nicola, *Lo "scolaro" Rossini e la musica strumentale al Liceo di Bologna. Nuovi documenti*, in « Bollettino del Centro rossiniano di studi », Pesaro, Fondazione Rossini, 1993.

Gherardi Pompeo, *Gioacchino Rossini: cenni biografici*, Urbino, 1868.

Girardi Michele, *Rossini a Venezia*, dans « Programma di sala di Armida, Venise, Gran Teatro La Fenice, 1985.

Gossett Philip, *Rossini in Napoli: Some Major Works Recovered*, dans « The Musical Quarterly », 1968.

Gossett Philip, *Gioacchino Rossini*, dans « The New Grove Masters of Italian Opera », New York, 1983.

Gossett Philip, Ashbrook William, Budden Julian e Lippmann Frederick, *Rossini, Donizetti, Bellini*, Florence, 1995.

Guarnieri Corazzol Adriana, *Rossini oltre Rossini*, dans « Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento », pp. 195-219, Milan, 2000.

Jarro (Piccini Giulio), *Giovacchino Rossini e la sua famiglia, notizie aneddotiche tolte da documenti inediti*, Florence, 1902.

Johnson Janet, *Rossini in Bologna and during the early 1830s: New letters*, dans « Revue de Musicologie », pp. 69-81, 1993.

Keitel Wilhelm, Neuner Dominik, *Gioacchino Rossini*, Wien, 1992.

Kendall Alan, *Gioacchino Rossini: The Reluctant hero*, Londres, Weidenfeld & Nicolson; Édition, 1995.

Lazzerini Belli Alessandra, *Hegel e Rossini: Il cantar che nell'anima si sente*, dans « Revue belge de musicologie/Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap », XLIX, pp. 211-230, 1995.

Ley Klaus, *Die Oper im Roman: Erzählkunst und Musik bei Stendhal, Balzac und Flaubert*, Heidelberg, 1995.

Loschelder Josef, *L'infanzia di Gioacchino Rossini*, dans « Bollettino del Centro rossiniano di Studi » n. 72, Pesaro, Fondazione Rossini, 1972.

Mauceri Massimo, *Rossini a Roma nel 1821: nuovi documenti su un'opera mai scritta*, dans « Bollettino del Centro rossiniano di Studi », Pesaro, Fondazione Rossini, 1988.

Mioli Piero, (dir) *Bollettino del Centro rossiniano di studi, 1955-60, 1967-2000*, introduzione di Paolo Fabbri (edizione integrale in due volumi), Pesaro, Fondazione Rossini, 2000

Monaldi Gino, *Gioacchino Rossini nell'arte, nella vita, negli aneddoti*, Milan, Sonzogno, 1936.

Montazio Enrico, *Giovacchino Rossini*, Turin, Unione Tipografico Editrice, 1862.

Mountfield David, *Rossini*, New York, Simon & Schuster, 1995.

Neill Edward, *Paganini e Rossini*, dans « Bollettino del Centro rossiniano di Studi », Pesaro, Fondazione Rossini, 1986.

Oettinger Edouard Marie, *Rossini l'homme et l'artiste*, Bruxelles e Leipzig, Auguste Schenée Editeur, 1858 (v. originale :*Rossini, komischer Roman*, Leipzig, 1845).

Osborne Richard, *Rossini*, Londra, 1986, nouvelle édition, Boston, 1991.

- Porter Andrew, *A Lost Opera by Rossini*, dans « Music and Letters », XIV, 1964.
- Radiciotti Giuseppe, *Gioachino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza sull'arte*, 3 voll., Tivoli, 1927 - 29.
- Radiciotti Giuseppe, *Aneddoti rossiniani autentici*, Rome, A.F. Formiggini, 1929.
- Ragni Sergio (dir.), *Rossini a Napoli (1815-1822): la conquista di una capitale*, Naples, Ente autonomo Teatro di San Carlo, 1991.
- Rambaldi Silvia, *I fratelli Malerbi e il giovane Rossini: vita musicale a Lugo di Romagna tra Sette e Ottocento*, dans « Hortus Musicus » pp.51-54, 2000.
- Rognoni Luigi, *Gioacchino Rossini*, Turin, Einaudi, 1981.
- Roncaglia Gino, *Rossini l'olimpico*, Milan, Fratelli Bocca, 1946.
- Scherliess Volker von, *Gioachino Rossini*, Hamburg, Rowohlt, 1991.
- Schwartz Daniel W, *Rossini: a Psychoanalytic Approach in the Great Renunciation*, dans « Journal of the American Psychoanalytic Society », XIII, 1965.
- Servadio Gaia, *Rossini*, Palerme, Dario Flaccovio Editore, 2004.
- Shaw George Bernard, *Rossini Centenary*, dans « The Illustrated News », mars 1892.
- Steffan Carlida, *Rossiniana - antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, Ed. Studio Tesi (collana Il piacere della musica), Perouse, 1995.
- Stendhal (Marie-Henri Beyle), *Vie de Rossini*, Paris, Auguste Boulland et Cie., 1824 ; nouvelle édition Gallimard – Folio Classique, 1992.
- Storr Antony, *Creativity and the Obsessional Character*, dans « The Dynamics of Creation », Londres, 1972.
- Sutherland Edwards Henry, *The Life of Rossini*, Londres, 1869.
- Till Nicholas, *Rossini, His Life and Times*, New York, Hippocrene Books, 1983.
- Toye Francis, *Rossini: The Man and his Music*, New York, 1987.
- Vatielli Francesco, *Rossini a Bologna*, Bologne, Cooperativa tipografica Azzoguid, 1918.
- Verdi Luigi, *Rossini a Bologna*, catalogo della mostra organizzata per il 50 anniversario bisestile della nascita, Bologne, 2000.
- Vitoux Frédéric, *Gioacchino Rossini*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- Weinstock Herbert, *Rossini: A Biography*, New York, Alfred A. Knopf, 1968.

Zanolini Antonio, *Biografia di Gioachino Rossini*, Bologne, Nicola Zanichelli, 1875.

Zedda Alberto, *Rossini a Napoli*, dans « Il Teatro di San Carlo », Naples, 1987.

Études critiques sur l'œuvre rossinienne

AA.VV., *Raffaello, Rossini e il bello stile*, Catalogo della mostra storico-documentaria, Urbino, 1993 .

AA.VV. *La ricezione di Rossini ieri e oggi* : atti del convegno. Rome, 18-20 febbraio 1993, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1994.

AA.VV., *Gioacchino Rossini: Il testo e la scena*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994.

Appolonia Giorgio, *Le voci di Rossini*, Turin, EDA, 1992.

Baricco Alessandro, *Genio in Fuga: due saggi sul teatro musicale di Rossini*, Turin, Einaudi, 1997.

Bianconi, Lorenzo, « *Confusi e stupidi* »: di uno stupefacente (e banalissimo) dispositivo metrico, in *Gioachino Rossini. Il testo e la scena, 1792-1992, Atti del convegno internazionale di studi*, Pesaro, 25-28 giugno 1992, Paolo Fabbri (dir), pp. 129-161, Fondazione Rossini, 1994.

Biggi Maria Ida et Ferraro Carla, *Rossini sulla scena dell'Ottocento. Bozzetti e figurini dalle collezioni italiane*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000.

Cagli Bruno, *Rossini tra Illuminismo e Romanticismo*, dans « Bollettino del Centro rossiniano di Studi », Pesaro, Fondazione Rossini, n.1, 1972.

Cagli Bruno, *L'epoca di Rossini*, dans « Il Teatro Mercadante, la storia, il restauro », Naples, Electa, 1989.

Cagli Bruno, Mariotti Franco et Aulenti Gae, *Il teatro di Rossini : le nuove edizioni e la messinscena contemporanea*, Milan, Ricordi, 1992.

Cagli Bruno et Emiliani Vittorio, *Rossini e Firenze. Bozzetti e figurini per Tancredi*, Florence, ed. Dilvana, 1993.

Caswell Austin, *Vocal Embellishment in Rossini's Opera*, dans « Bollettino del Centro rossiniano di Studi » n.1, Pesaro, Fondazione Rossini, 1975.

Celletti Rodolfo, *Il vocalismo italiano da Rossini a Donizetti*, Parte I: *Rossini*, dans « *Analecta Musicologica* », n. 5, 1968.

Celletti Rodolfo, *Origine e sviluppo della coloratura rossiniana*, dans «Nuova Rivista Musicale Italiana », n. 5, 1968.

D'Amico Fedele, *L'opera teatrale di Gioacchino Rossini: con una introduzione sull'opera lirica dalle origini alla fine del Settecento*, Roma, De Santis, 1968.

D'Amico Fedele, *Il teatro di Rossini*, Bologne, Il Mulino, 1992.

Demarco Laura Elizabeth., *Rossini and the Emergence of Dramatic Male Roles in Italian and French Opera*, PhD Diss., Columbia University, 1998.

Demierre Paul-André, *Les Opéras napolitains de Rossini*, thèse de doctorat en musicologie de l'Université de Genève, 1988.

Fabrizi Paolo, *Alla scuola dei Malerbi: Altri autografi rossiniani* dans « Bollettino del Centro rossiniano di Studi », anno XX, nn.1-3, pp.5-37, Pesaro, Fondazione Rossini, 1980.

Gossett Philip, *Le fonti autografe delle opere teatrali di Rossini*, dans « Nuova Rivista Musicale Italiana », n. 5, 1968.

Gossett Philip, *Rossini and Authenticity*, dans « Musical Times », 1968.

Gossett Philip, *Gioacchino Rossini and the Conventions of Composition*, dans « Acta Musicologica », XLII, 1970.

Lascoux Liliane, « La donna del lago ou la naissance de l'opéra romantique italien » dans les actes de la journée d'études « Rossini – La donna del lago », ENS, 04/06/2010.

Lippmann Friedrich, *Per un'esegesi dello stile rossiniano*, dans « Nuova Rivista Musicale Italiana », 1968.

Lippmann Friedrich, *Sull'estetica rossiniana*, dans « Bollettino del Centro rossiniano di Studi » n. 4-6, Pesaro, Fondazione Rossini, 1968.

Lippmann Friedrich, *Il "Grande Finale" nell'opera buffa e nell'opera seria: Paisiello e Rossini*, dans « Rivista italiana di Musicologia », XXVII, 1992.

Mioli Piero, *Invito all'ascolto di Rossini*, Milan, Mursia, 2002.

Nicolodi Fiamma, *Le opere italiane di Rossini a Parigi nel primo Ottocento: qualche aspetto di prassi esecutiva*, in D. Righini (dir.), *Psallitur per voces istas: scritti in onore di Clemente Terni*, pp. 207-224, Florence, 1999.

Osborne Charles, *The Bel canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Portland, 1994.

Quattrocchi Arrigo, *Sulla Rossini-Renaissance*, dans *Musica & Dossier*, juillet/août 1989.

Rescigno Eduardo, *Dizionario Rossiniano*, Milan, BUR, 2002.

Sala Emilio, *Di alcune "rossiniane" novecentesche*, dans *La recezione di Rossini ieri e oggi*, (collana "Atti dei convegni lincei"), Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1994.

Tortora Daniela, *Il personaggio recluso. Un topos drammaturgico dello scioglimento*, - P. 273-295 ; 24 cm.in Fabbri Paolo (dir), *Gioacchino Rossini 1792-1992 : il testo e la scena* : Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992.

Tortora Daniela, *Drammaturgia del Rossini serio. Le opere della maturità : da Tancredi a Semiramide*, Rome, Torre d'Orfeo, 1996.

Études critiques sur les livrets et les librettistes de Rossini

AA.VV. *Gioacchino Rossini - Tutti i libretti d'opera*, Rome, Newton & Compton editori, 1997.

Alberici Stefano, *Appunti sulla librettistica rossiniana*, dans « Bollettino del Centro rossiniano di Studi », Pesaro, Fondazione Rossini, 1978.

Beghelli Marco et Gallino Nicola, *Tutti i libretti di Rossini*, Turin, Garzanti, 2001.

Cametti Alberto, *Un poeta melodrammatico romano: appunti e notizie in gran parte inedite sopra Jacopo Ferretti e i musicisti del suo tempo*, Milan, 1898.

Decroisette Françoise, *Livret d'opéra, une œuvre littéraire?*, Saint-Denis, PUV, 2010.

Fabbri Paolo, *I libretti di Rossini: Tancredi*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994.

Gossett Philip, *The Operas of Rossini: Problems of Textual Criticism in Nineteenth Century Opera*, Princeton University press, Princeton, 1970.

Marvin Montemorra Roberta, *Il libretto di Berio per l'Otello*, dans « Bollettino del Centro rossiniano di Studi », Pesaro, Fondazione Rossini, 1991.

Portinari Folco, *Io la lingua, lui il pugnale*, Turin, EDT.

Raffaelli Renato, *I libretti di Rossini: Otello*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996.

Rolandi Ulderico, *Librettistica rossiniana*, Sansoni, Florence, 1942.

Sala Emilio, *I libretti di Rossini: La gazza ladra*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1995.

Editions critiques et monographies des œuvres

AA.VV. *Guillaume Tell*, « L'Avant-scène Opéra » n° 118, Paris, Éditions Premières Loges, marzo 1989.

AA.VV. *Le barbier de Séville*, « L'Avant-scène Opéra » n° 37, Paris, Éditions Premières Loges, 2005.

AA.VV. *Sémiramis*, « L'Avant-scène Opéra » n° 184, Paris, Éditions Premières Loges, maggio-giugno 1998.

Abbrugiati Raymond « Armida du Tasse à Rossini » dans Abbrugiati R. et Guidi Joé, *La fortune du poème du Tasse XVIe-XXe siècle*, Publication de Aix en Provence, 2004. Bartlet Elizabeth et Bucarelli Mauro, *Guillaume Tell: fonti iconografiche*, Pesaro, Fondazione Rossini 1996.

Beghelli Marco, « Maometto sbarcò a Venezia », dans *Maometto II, programme de salle*, Venise, La Fenice, 2005.

Bragaglia Leonardo, *Shakespeare in Italia. Personaggi e interpreti. Vita scenica del teatro di Guglielmo Shakespeare in Italia, 1792-1973*, Rome, Trevi editore, 1973.

Bartlet M. Elizabeth C. *Guillaume Tell, commento critico*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992.

Brauner Charles Samuel, *Mosè in Egitto, commento critico*, Pesaro, Fondazione Rossini,

Brauner Charles Samuel et Patricia B, *Armida, commento critico*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1997.

Brauner Charles Samuel, *Mosè in Egitto, commento critico*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2004.

Brumana B., *Sulle prime italiane del Mosè di Rossini ed una poco conosciuta traduzione del libretto*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», A. XLIII, 2003.

Busi Anna, *Otello in Italia, 1777-1972*, Bari, Adriatica, 1973.

Cagli Bruno, *Le fonti letterarie delle opere di Rossini: Maometto II*, dans «Bollettino del Centro rossiniano di Studi» n.2, Pesaro, Fondazione Rossini, 1972.

Cagli Bruno, *Le fonti letterarie delle opere di Rossini: Bianca e Falliero*, dans « Bollettino del Centro rossiniano di Studi » n.1, Pesaro, Fondazione Rossini, 1973.

Cagli Bruno, Gossett Philip e Zedda Alberto, *Criteri per l'edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, dans « Bollettino del Centro rossiniano di Studi » n. 1, Pesaro, Fondazione Rossini, 1974.

Cagli Bruno, *Il viaggio a Reims: parvenza ed iperbole*, dans « Programma di sala del *Viaggio a Reims* », Teatro alla Scala di Milano», 1985.

Cagli Bruno, « Congedarsi alla grande », dans *Guglielmo Tell*, Programme de salle, Milan, Teatro alla Scala, 1988.

Cagli Bruno, «Maometto o del “Sentir tragico”», dans *Maometto II*, programme de salle, Milan, Teatro alla Scala, 1993.

Carli Ballola Giovanni, *Lettura dell'Ermione*, dans « Bollettino del Centro rossiniano di Studi », Pesaro, Fondazione Rossini, 1972.

Celletti Rodolfo, *La vocalità rossiniana e La gazza ladra*, in « Bollettino del Centro rossiniano di Studi », Pesaro, Fondazione Rossini, 1973.

Collins Michael, *Otello, ossia Il Moro di Venezia, commento critico*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994.

Conati Marcello, *Between Past and Future: the Dramatic World of Rossini in Mosè in Egitto and Moïse et Pharaon*, dans « 19th Century Music », IV, 1980-81.

Della Seta Fabrizio, *Adina, commento critico* Pesaro, Fondazione Rossini, 2000.

Dotto Gabriele, *Bianca e Falliero, commento critico* Pesaro, Fondazione Rossini, 1996.

Gossett Philip, *The Tragic finale of Rossini's Tancredi*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1977.

Gossett Philip, *Tancredi, commento critico*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1984.

Gossett Phillip et Patricia B, *Ermione, commento critico*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1995.

Gossett Phillip et Zedda Alberto, *Semiramide, commento critico*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2001.

Grondona Marco, *La perfetta illusione: Ermione e l'opera seria rossiniana*, Lucca, Akademos - Lim Libreria Musicale Italiana, 1996.

Ierolli Giuseppe, Di Benedetto Renato et Bianconi Lorenzo (dir.), *Mosè e Maometto : da Napoli a Parigi.*, Tesi di laurea en histoire de la musique, Università degli studi di Bologna, 1989-1990.

Isotta Paolo, *I diamanti della corona. Grammatica del Rossini napoletano, Mosè in Egitto - Moïse et Pharaon - Mosè*, Turin, UTET, 1974.

Johnson Janet, *Il viaggio a Reims, commento critico*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1983.

Kaufman Tom, *A performance history of Aureliano in Palmira*, dans « The Opera Quarterly », XV/1, pp. 33-37, 1999.

Lanfranchi Ariella, *Alcune note sulla Zelmira*, dans « Bollettino del Centro rossiniano di Studi », Pesaro, Fondazione Rossini, 1981.

Lindner Th., *Rossini's "Aureliano in Palmira": A descriptive analysis*, dans « The Opera Quarterly » , XV/1, pp.18-82, 1999.

Marino M., *Rossini e Pavesi. A proposito di un'aria dell'Eduardo e Cristina*, dans « Bollettino del Centro rossiniano di Studi », Pesaro, Fondazione Rossini, 1986.

Osthoff Wolfgang, *Rossini's "Tancredi" im napoleonischen Venedig*, in M. Engelhardt (dir.) *Venezia napoleonica - Venedig nach dem Untergang der Republik*, Venise, Centro tedesco di studi veneziani, 2001.

Petrobelli Pierluigi, *Balzac, Stendhal e il Mosè di Rossini*, dans « Annuario 1965-70 del Conservatorio G. B. Martini di Bologna », 1971.

Piperno Franco, « Il "Mosè in Egitto" e la tradizione napoletana delle opere bibliche », dans Fabbri Paolo (dir) *Gioachino Rossini, 1792-1992. Il testo e la scena*, (Actes du colloques – Pesaro, 25-28 juin 1992), Pesaro, Fondazione Rossini, 1994

Pugliese G., *Guillaume Tell, la sintesi del congedo*, Cagliari, 1988.

Questa Cesare, *Semiramide Redenta*, Urbino, Quattro venti, 1987.

Quinault Philippe, Buford Norman (dir.), *Armide*, dans *Livrets d'Opéras*, 2 vol., in Collection de rééditions de Textes du XVIIIe siècle, Toulouse, Société de Littérature Classique, 1999.

Raffaelli Renato, « Otello », dans *Opere*, vol. 3, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996.

Russo Francesco Paolo, *Alcune osservazioni sul "Demetrio e Polibio" di Rossini*, dans « Studi Musicali », XXIII/1, pp. 175-202, 1994.

Russo Francesco Paolo, *Torvaldo e Dorliska, commento critico*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2007.

Spada Marco, *Elisabetta, regina d'Inghilterra di Gioacchino Rossini: fonti letterarie e autoimprestito musicale*, dans « Nuova Rivista Musicale Italiana », n. 3, 1990.

Tadié Alexis, *D'Othello à Otello, les avatars du Maure*, dans « études Epistémè » n°9, printemps 2006.

Tozzi Luigi, « Armida ou la couleur fantastique », Pesaro, Bollettino del centro rossiniano, 3, 1975.

Walton Benjamin, *Looking for the Revolution in Rossini's Guillaume Tell*, dans « Cambridge Opera Journal », 15/2, pp. 127-151, 2003.

Zedda Alberto, *La gazza ladra*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1979.

Études sur l'opéra et la mise en scène

Histoires de l'opéra et ouvrages d'analyse de l'opéra

AA.VV. *Storia dell'opera. Aspetti e problemi dell'opera*, Turin, UTET, 1977.

AA.VV. *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*. Turin, EDT, 1989.

Agnello Carmelo, *L'opéra contemporain italien : une illustration des problèmes de la représentation de l'œuvre lyrique aujourd'hui* / thèse de doctorat présentée et soutenue publiquement par Carmelo Agnello à l'Université Paris 8; sous la dir. de Eveline Andreani.

Alfonzetti Beatrice, Cantù F., Formica Marina, Tatti Silvia (dir.), *L'Italia verso l'Unità. Letterati, eroi, patrioti*, Rome, Edizioni di Stroia e letteratura, 2011.

Barbier Patrick, *À l'Opéra au temps de Rossini et Balzac 1800-1850*, Paris, Hachette Littératures, 2004.

Beauvert Thierry, *Les temples de l'opéra*, Paris, Gallimard, 1990.

Beghelli Marco, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parme, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003.

Beghelli Marco, « Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini », dans *Enciclopedia della musica*, IV, a c. di J.-J. Nattiez, Turin, 2004.

Bianconi Lorenzo, *Introduzione a La drammaturgia Musicale*, Bologne, Il Mulino, 1985.

Bianconi Lorenzo, Pestelli Giorgio, *Storia dell'opera italiana*, vol. 4, Turin, EDT, 1987-1988.

Bianconi Lorenzo, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologne, Il Mulino, 1993 .

Bossis Bruno, Masson Marie-Nöelle, Olive Jean Paul (dir.), *Le Modèle vocal. La musique, la voix, la langue*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2007.

Bourgeois Jacques, *L'Opéra des origines à demain*. Julliard, Paris, 1983.

Brisson Elisabeth, *Opéras mythiques*, Paris. Éditions Éllipse, 2008.

Cella Franco, « I librettisti » dans *Storia dell'opera. Aspetti e problemi dell'opera*. vol. 3/2, Turin, UTET, 1977.

Celletti Rodolfo, « La vocalità » dans *Storia dell'opera. Aspetti e problemi dell'opera*. vol. 3/1, Turin, UTET, 1977.

Colas Damien et Marc Honegger (dir.), *Dictionnaire des oeuvres de l'art vocal*, Paris, Fayard, 1991.

Combarieu Christophe, *Le bel canto*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

Chaillou David, *Napoléon et l'Opéra: La politique sur la scène 1810-1815*, Paris, Fayard, 2004. Texte remanié de Thèse de Doctorat en histoire moderne, Université Paris 4, 2001.

Dahlhaus Carl, «Drammaturgia dell'opera italiana», dans Bianconi Lorenzo, Pestelli Giorgio, *Storia dell'opera italiana, Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, vol. 6, Turin, EDT, 1988.

Decroisette Françoise, *Les Traces du spectateur*, Vincennes, PUV, 2006.

De Paoli Domenico, *L'Opera italiana delle origini all'opera verista*. Rome, Treccani, 1955.

Deshoulières Christophe, *L'opéra baroque et la scène moderne : essai de synthèse dramaturgique*, Paris, Fayard, 2000.

De Van Gilles, *L'opéra italien*, Paris, Puf, 2000.

D'Oriano Pietro (dir.), *Per una fenomenologia del melodramma*, Macerata, Quodlibet, 2006.

Fabbri Paolo, «*Di vedere e non vedere*»: *lo spettatore all'opera*, dans «Il saggiaiore musicale», XIV/2 (2007), pp. 359-367.

Faverzani Camillo (dir.), *L'opéra ou Le triomphe des reines. Tragédie et opéra*, Travaux et Documents, Université Paris 8, 2012.

Frigau Céline, *L'œil et le geste. Pratiques scéniques de chanteurs et regards de spectateurs au Théâtre royal Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2012.

Gossett Philip, *Dive e Maestri. L'opera italiana messa in scena*, Milan, Il saggiaiore, 2009, Traduction de l'anglais à l'italien de L. Aragona.

Henze-Döhring Sabine, *La tecnica del concertato in Paisiello e Rossini*, dans «Nuova Rivista musicale italiana », XXII, 1988.

Lacombe Hervé. *L'opéra en France et en Italie*. Société française de musicologie, Klincksiek, 2000.

Leibowitz René, *Histoire de l'opéra*, Paris, Buchet-Chastel, 1957.

Lippmann Friedrich, *Il "Grande Finale" nell'opera buffa e nell'opera seria: Paisiello e Rossini*, dans «Rivista Italiana di Musicologia », XXVII, 1992, pp. 225-255.

Mamczarz Irène (dir.). *Métamorphoses de la création dramatique et lyrique à l'épreuve de la scène : actes du 7e colloque international*, Paris, Sorbonne - C.N.R.S., 30-31.V. 1994. Florence, L. S. Olschki, 1998.

- Marcello Benedetto, *Il teatro alla moda*, Rizzoli, 1959. La première édition est de 1720.
- Mioli Piero, *Manuale del melodramma*, Milan, Rizzoli, 1999.
- Moindrot Isabelle, *La représentation d'opéra: poétique et dramaturgie*. Paris, PUF, 1993.
- Moindrot Isabelle, *L'opéra seria ou le règne des castrats*, Paris, Fayard, 1994.
- Moindrot Isabelle, *Le spectaculaire dans les arts de la scène. Du Romantisme à la Belle Epoque*, Paris, CNRS éditions, 2006.
- Nicolodi Fiamma, «Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi », dans Bianconi Lorenzo, Pestelli Giorgio (dir), *Storia dell'opera italiana, Il sistema produttivo e le sue competenze*, vol. 4, Turin, EDT, 1987.
- Osthoff Wolfgang, *L'opera d'arte e la sua riproduzione: un problema d'attualità per il teatro d'opera*, in Bianconi Lorenzo (dir), *La drammaturgia musicale*, Bologne, Il Mulino, 1986, pp. 383-409.
- Pedler Emmanuel, *Entendre l'opéra: une sociologie du théâtre lyrique*, Paris-Budapest-Turin, L'Harmattan, 2003.
- Pestelli Giorgio, « Opera in musica e teatro nell'Ottocento », dans *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, II, Turin, E.D.T., 2000.
- Pineau Marcel, Benardeau Thierry, *L'opéra*, Nathan, Paris 2006.
- Pistone Daniele, *L'opéra italien au XIXe siècle : de Rossini à Puccini*, Paris, Champion, 1986.
- Quetin Laurine, *L'Opera seria de Johann Christian Bach à Mozart*, Genève, Ed. Minkoff, 2003.
- Rosenthal Harold et West Ewan, *Guide de l'opéra*, édition française de Mancini Roland et Rouveroux Jean- "Les indispensables de la musique", Paris, Fayard, 1995.
- Rosselli John, «Il sistema produttivo, 1780 - 1880 », in Bianconi Lorenzo, Pestelli Giorgio (dir), *Storia dell'opera italiana, Il sistema produttivo e le sue competenze*, vol. 4, Turin, EDT, 1987.
- Rostain Michel, Rio Marie-Noël (dir.), *Aujourd'hui l'opéra*, Paris, Recherches, 1980.
- Rostain Michel, Rio Marie-Noël (dir.), *L'opéra mort ou vif*, Paris, Recherches/Encres, 1982.
- Quattrocchi Arrigo, *Rossini. Nuove prospettive* dans « Musica Dossier », n°31, Milan, Giunti, 1989.
- Sala Emilio, *Dalla "mise en scène" ottocentesca alla regia moderna: problemi di drammaturgia musicale* dans «Musica/Realtà», XXVIII/85, 2008, pp. 41-60.

Tanant Myriam, *Verdi en scène: l'approche de Visconti et Strehler*, dans « Chroniques italiennes » n°73-74, février/mars 2004.

Viale Ferrero Mercedes, « Luogo teatrale e spazio scenico » dans Bianconi Lorenzo, Pestelli Giorgio, *Storia dell'opera italiana, La spettacolarità*, vol. 5, Turin, EDT, 1988.

Zoppelli Luca, *L'opera come racconto*, Venise, Marsilio, 1994.

Histoires et théories de la mise en scène

AA.VV. *Opéra et mise en scène*, « L'Avant-scène Opéra » n° 251, Paris, Éditions Premières Loges, novembre-décembre 2007.

AA.VV., *Opéra, Mises en scènes et représentations théâtrales*, Revue Pretentaine, n.20/21, Paris, Beauchesne Editeur, 2007.

Adorno Théodor Wiesengrund, « Opéra », traduit de l'allemand par V. Barras, et C. Russi, dans *Contrechamps*, 4, 1985, p. 6-17.

Alonge Roberto et Davico Bonino Guido (dir.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro*, vol. 3, Turin, Einaudi, 2001.

Alonge Roberto, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e signori della scena*. Rome-Bari, Laterza, 2006.

Alonge Roberto (dir.), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007.

Arruga Lorenzo, *L'opera e i suoi registi*, dans « il patalogo tre » 1981, pp.193-195.

Artaud Antonin, *Le Théâtre et son double*, dans *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1964.

Artioli Umberto (dir.), *Il teatro di regia genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Rome, Carocci, 2004.

Attolini Giovanni, *Gordon Craig*, Bari, Laterza, 1996.

Barthes Roland, *Écrits sur le théâtre*, J-L Rivière (dir.), Paris, Seuil, 2002.

Bartolucci Giuseppe, Valentini Valentina et Mancini Giancarlo (dir.), *Testi critici 1964-1987*, Rome, Bulzoni, 2007.

Baty Gaston, *Qu'est-ce que "mettre en scène"*, Arles, Actes Sud, 2004.

- Beaussant Philippe, *La malscène*, Paris, Fayard, 2005.
- Bentoglio Alberto, *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Milan, Mursia, 2003.
- Bentoglio Alberto, *L'attività teatrale e musicale in Italia*, Rome, Carocci, 2003.
- Bentoglio Alberto, *Quanto valgan gli italiani...*, dans « HYSTRIO » n° XXIII (Janvier 2010).
- Bosisio Paolo, *Il teatro dell'occidente*, Milan, Casa Editrice Ambrosiana, 1995.
- Bosisio Paolo (dir.), *Storia della regia teatrale in Italia*, Milan, Mondadori, 2003.
- Brecht Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, traduits de l'allemand par J. Tailleur, G. Delfel, B. Perregaux et J. Jourdeuil, Paris, L'Arche, 1979, vol. I et II.
- Brook Peter, *L'espace vide*, Paris, Seuil, « Points essais », 2001.
- Castello Giulio Cesare, *Le conquiste critiche della regia italiana*, dans « Teatro scenario », 1^{er} juin 1952.
- D'Amico Fedele, « Luchino Visconti e l'opera », dans De Carvalho Caterina *Viscontiana, Luchino Visconti e il melodramma Verdiano*, Milan, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2001.
- Fazio Mara, *Regie teatrali dalle origini a Brecht*, Rome - Bari, Laterza, 2006.
- Garaventa Alexandra, *Regietheater in der Oper. Eine musiksoziologische Untersuchung am Beispiel der Stuttgarter Inszenierung von Wagners Ring des Nibelungen*, München, Martin Meindenbauer Verlagsbuchhandlung, 2006.
- Genette Gérard, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.
- Goury Jean, *C'est l'opéra qu'on assassine ! La mise en scène en question*, Paris, l'Harmattan, 2007.
- Guccini Gerardo, « Direzione scenica e regia » dans Bianconi Lorenzo, Pestelli Giorgio, *Storia dell'opera italiana, La spettacolarità*, vol. 5, Turin, EDT, 1988.
- Guccini Gerardo, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, dans Turin d@ms review du 08/12/2010.
- Guccini Gerardo, *L'Opera in quanto teatro. Acquisizioni e limiti della regia lirica*, communication présentée à la table ronde Il sipario strappato. Aspetti della Regia contemporanea nel Teatro d'Opera, Bologne, Théâtre Communal, 29 avril 2008, in «Hystrio», Janvier-mars 2010.
- Helbo André, *Le théâtre. Texte ou spectacle vivant*, Paris, Klincksieck, 2007.
- Jouvet Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion / Champs, 2009.

Klein Richard, *Über das Regietheater in der Oper - Keine Sammelrezension*, dans «Musik & Ästhetik», avril 2007, pp. 64-69.

Lavelli Jorge, Satgé Alain, *Opéra et mise à mort*, Paris, Fayard, 1979.

Lehmann Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

Lista Giovanni, *La scène moderne*, Paris-Arles, Carré-Actes sud, 1997.

Maehder Jürgen, *La regia operistica come forma d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del dopoguerra*, in «Musica/Realtà», XI, 1990, pp. 65-84.

Mango Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue prassi nel teatro del Novecento*, Rome, Bulzoni, 2003.

Mango Lorenzo, *La nascita della regia: una questione di storiografia teatrale*, dans « Culture teatrali », n 13, automne 2005, pp. 129-186.

Meldolesi Claudio et Taviani Ferdinando, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari, Laterza, 1998.

Meldolesi Claudio, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Florence, Sansoni, 1984; nouvelle édition Rome, Bulzoni, 2008.

Merlin Christian, « Les grandes tendances de la mise en scène d'opéra », dans *Opéra et mise en scène*, « Avant-scène opéra » n°241, Paris, novembre-décembre 2007.

Meyerhold Vsevolod, Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001.

Mervant-Roux Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre*, Paris, CNRS, 1998.

Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

Pavis Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2005.

Pavis Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.

Pavis Patrice, *Mise en scène contemporaine, origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2009.

Perrelli Franco, *La seconda creazione. Fondamenti di regia teatrale*, Turin, Utet, 2005.

Perrelli Franco, *I maestri della regia teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Rome - Bari, Laterza, 2007.

Satgé Alain, *Opéra et mise à mort*, Paris, Fayard, 1979.

Squarzina Luigi, *La scena e la pagina*, dans « Sipario », décembre 1962.

Strehler Giorgio, *Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Parme, Guanda, 1970.

Strehler Giorgio, Tanant Myriam (dir), *Mettre en scène*, Arles, Actes Sud, 2007.

Tanant Myriam, *Verdi en scène: l'approche de Visconti et Strehler*, dans « Chroniques italiennes » n°73-74, février/mars 2004.

Taviani F., *Discutere la regia*, dans « Primafila », juin 2004, pp. 6-19.

Tubeuf André, « Droits et devoir du metteur en scène », dans *Opéra et mise en scène*, « Avant-scène opéra » n°241, Paris, novembre-décembre 2007.

Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre*, volumes I-III, Paris, Belin, 1996.

Veinstein André, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Librairie théâtrale, 1992.

Ouvrages critiques de ou sur Ronconi, Pizzi et Pier'Alli

AA.VV. *Il teatro di regia in Italia nel secondo dopoguerra: Giorgio Strehler, Luca Ronconi, Cesare Lievi*, dans « Tess rivista di teatro e spettacolo » n. 7, Milan, Cuem, 2007.

Arruga Lorenzo, *Pier Luigi Pizzi : inventore di teatro*, Turin, Allemandi, 2006.

Biggi Maria Ida, *Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, Venice, Marsilio, 2005.

Bucci Moreno et Bartoletti Chiara, *Pier Luigi Pizzi al teatro del Maggio musicale fiorentino : 1959-2001*, Florence, S.P.E.S., 2001.

Buscarino Maurizio (dir.), Cella Carlo Maria, Villatico Dino, *Pier'Alli. Il paesaggio della musica*, Milan, Leonardo arte, 1998.

Cantoni Mara, *Wagner : mito, racconto, musica : la Tetralogia di Ronconi e Pizzi a Firenze*, Milan, Edizioni di musica viva, 1982.

Casini Claudio, « Intervista a Pier Luigi Pizzi » dans *L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice 1938-1992*. Venise, Marsilio, 1992.

Castiglioni Elisabetta, *Le regie liriche di Luca Ronconi*, Naples, Edizioni scientifiche italiane, 2001.

Cavaglieri Livia, *Invito al teatro di Ronconi*, Milan, Mursia, 2003.

Chevallier Jean-Frédéric, Banu Georges (Directeur de thèse), *Luca Ronconi : la mobilité de l'espace. Fondement d'une esthétique*. Université de la Sorbonne nouvelle, Paris, 1996.

Cirillo Giuseppe, Pizzi et Pier Luigi (dir.), *Il trionfo del barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*, Parme, Banca Emiliana, 1989.

Cremonini Zoriade, *Ronconi tra prosa e lirica*, dans « sipario », luglio/agosto 1989, n.489, pp.76-77.

Crespi Morbio Vittoria « Conversando con Pizzi » in Pizzi, *Il teatro della meraviglia*, catalogue de l'exposition. Gènes, Tormena, 1999.

Dossena Angelo, *Luca Ronconi. Inventare l'opera : l'Orfeo, Il viaggio a Reims, Aida : tre opere d'occasione alla Scala*, Milan, Ubulibri, 1986.

Folletto Angelo, *Luca Ronconi; appuntamenti con l'opera*, dans « teatro in Europa », 1987, n. 2, pp. 116-125.

Fontana Ave et Allemandi Alessandro (dir.), *Luca Ronconi : gli spettacoli per Torino*, Turin, U. Allemandi, 2006.

Giannangeli Pierfrancesco, *La creazione impaziente. Pier Luigi Pizzi e il teatro di prosa.*, Pise, Titivillus, 2011.

Gregori Maria Grazia (dir.), *Luca Ronconi al Piccolo*, Mantoue, Corraini, 2011.

Herry Ginette (dir.), Luca RONCONI et Carlo GOLDONI, *La Serva amorosa*, Paris, Dramaturgie éditions, 2001.

Innamorati Isabella (dir.), *Luca Ronconi e il suo teatro : settimana del teatro, 8-15 aprile 1991*. Actes du Congrès du 1991 à Gargnano del Garda. Rome, Bulzoni, 1996.

Kumor Agnieszka, Banu Georges et Tanant Myriam (Directeurs de thèse), *Analyse comparative de "Don Giovanni" de W. A. Mozart dans les mises en scène de Giorgio Strehler et Luca Ronconi*, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris, 1995.

Lussan Régine (dir.), *De l'or au noir : Pier Luigi Pizzi, une conception de la lumière*. Aquarelles et dessins de l'auteur, Paris, ed. Galerie Régine Lussan, 1994.

Lussan Régine (dir.), *Pier Luigi Pizzi, itinéraires d'un esthète*, Paris, ed. Galerie Régine Lussan, 1994.

Milanese Cesare, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Milan, Feltrinelli, 1973.

Moscato Italo (dir.), *Luca Ronconi : utopia senza paradiso. Sogni disarmati al Laboratorio di Prato*, Venise, Marsilio, 1999.

Quadri Franco, *Il rito perduto, saggio su Luca Ronconi*, Turin, Einaudi, 1973.

Quadri Franco, «Colloquio con Luca Ronconi » dans *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene*, Turin, Einaudi, 1982.

Quadri Franco (dir.), *Luca Ronconi : un regista in dieci progetti*, Milan, ed. Piccolo Teatro, 2001.

Ronconi Luca, Dossena Angelo (dir), *Inventare l'opera : l'Orfeo, Il viaggio a Reims, Aida : tre opere d'occasione alla Scala*, Milan, Ubulibri, 1986.

Ronconi Luca Carlotta Roberta et Capitta Gianfranco (dir.), *Inventare l'opera*, Milan, Ubulibri, 1986.

Ronconi Luca, *Il teatro dimenticato*, dans « teatro in Europa », 1989, n.6, pp.98-103.

Ronconi Luca, *Le opinioni del regista*, dans « sipario », décembre 1990, n. 505-506, pp.11-12.

Szulsztein Ruth, Demarcy Richard (Directeur de thèse), *L'esthétique théâtrale de Luca Ronconi*, Université de la Sorbonne nouvelle, 1988.

Recensions des spectacles de Ronconi, Pizzi et Pier'Alli

Baffi Giulio, *Semiramide di Ronconi per cominciare*, dans « La Repubblica » du 11 novembre 2011

BALZAC Honoré (de), « Massimilla Doni », dans *Une fille d'Eve, scènes de vie privée*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, vol. 2.

Bentivoglio Leonetta, *Grande festa per Rossini a Pesaro*, dans « La Repubblica » du 7 août 1993.

Cappelli Valerio, *Ronconi: il mio Rossini da fiaba*, dans « Il Corriere della Sera » du 9 août 2001.

Cappelli Valerio, *Ronconi, la lirica e Rossini. "Sono per la trasgressione"*, dans « Il corriere della sera » du 17 novembre 2011.

D'Alfonso Francesco, *Pier'Alli e la visione intima del Grand-Opéra*, dans « Roma sette » du 26/11/2010 disponible à l'adresse web <http://www.romasette.it/modules/news/article.php?storyid=6531>.

D'Amico Fedele, *Tutte le cronache musicali. L'Espresso 1967- 1989*, Rome, Bulzoni, 2000.

Doriano De Luca Vincenzo, *Rossini al San Carlo*, publié le 15 novembre 2011 sur le site web <http://www.ilcorrieremusical.it/rossini-al-san-carlo>.

Dubini Laura, *Ronconi: nel mio «Moïse» prodigi senza effetti speciali*, dans « Il corriere della sera » du 29 novembre 2003.

Dubini Laura et Manin Giuseppina, *Una prima "egizia" agli Arcimboldi*, dans « Il corriere della sera » du 7 décembre 2003

Estienne D'Orves Nicolas, *Des voix splendides pour Rossini*, dans « Le Figaro » du 17/06/2010.

Folletto Angelo; *L'amore di Armida in estasi barocche*, dans « La repubblica » du 7 décembre 1996-

Nice L., *Delirio di morte per eroi negativi*, dans « Il Corriere Adriatico » du 15 août 1989.

Marchart Renaud, « *Moïse et Pharaon* » *grave et méconnue rareté*, dans « Le Monde » de l'11/08/2009.

Martin Serge, *Le triomphe d'Otello au Théâtre Royal de la Monnaie, la splendeur gratuite de Rossini*, dans « Le soir » du 7 mars 1994.

Passa Matilde, *La mia crociata con Rossini*, dans « l'Unità » du 7 août 1993.

Piovani Pietro, *Io, Pier'Alli, dalla parte della musica*, dans « Il Messaggero » du 22 novembre 2010.

Roux Marie-Aude, « *La Dame du lac* », *de Rossini, emportée par le chant de Joyce Di Donato*, dans « Le Monde » du 19/06/2010.

Scotti Paolo, *Il lato intimista di Semiramide*, dans « Il giornale » du 13 février 2005.

Tedesco Giuseppe, *Maometto secondo, l'invenzione musicale*, dans « Il gazzettino » du 28 janvier 2005.

Tozzi Lorenzo, *Il regista Pier'Alli: "vi racconto il mio Mosè"*, dans « Il Tempo » du 18 novembre 2010.

Volli Ugo, *Ronconi: tutti in Scozia a giocare con Rossini*, dans « La Repubblica » du 11 août 2001

Autres œuvres consultées

Bentivegna Sara, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bari, Laterza, 2003.

Byron George Gordon, *The works of lord Byron. Letters and journals*, London, Ed.R.E.Prothero, vol.4.

Magris Erica, Picon Valin Béatrice (dir.) *Les technologies audiovisuelles dans les pratiques théâtrales italiennes (1965- 2005)*, thèse de doctorat en arts et média aoutenu à l'Ecole Normale de Pise le 9 décembre 2009.

Maule Elita, *La diffusione del teatro d'opera nelle giovani generazioni. Strategie delle istituzioni operistiche europee e principi didattici divulgativi*. Bolzano, 2010. Disponible sur <http://ethesis.unifr.ch/theses/MauleE.pdf>.

Mello Bruno, *Trattato di scenotecnica*, Milan, De Agostini, 1984.

Shannon Claude et Weaver Warren, *Théorie mathématique de la communication* (1948).

Autres vidéos consultées

Vidéo de l'émission « Prima della prima », disponible à l'adresse web http://www.rai.it/dl/portali/site/puntata/ContentItem-08e9db15-9704-440a-ba0f-59717550b34d.html?refresh_ce.

Vidéo *30 anni di storia del Rossini opera festival*, consultable à l'url suivant : <http://www.youtube.com/watch?v=uOQw8nQq6DY>.

Vidéo *Lucia Valentini Terrani, in memoriam*, consultable à l'url suivant : http://www.ganges.com/Lucia_Valentini_Terrani_in_memoriam_1_4_video_7250705/

Sitographie

Rossini Opera Festival : www.rossinoperafestival.it

PublicOpera : www.publicopera.info

Vidéo d'opéra sur youtube : <http://operasonyoutube.blogspot.fr/>

Archives de l'opéra de Rome : <http://www.archivioperaroma.it/to/>

Archives du Teatro La Fenice : <http://www.archivioscolafenice.org/ArcFenice/index.aspx>

Archives du Teatro alla Scala : <http://www.archiviolascala.org/>

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Abbado Claudio · 28,
Abbado Daniele · 200; 201; 202
Abbado Roberto · 200
Adorno Theodor · 412;
Alighieri Dante · 184; 208;
Alonge Roberto · 75
Annibale Caro · 84
Anouilh Jean · 83
Antonacci Anna Caterina · 199; 202
Antonello da Messina · 359
Antonioni Michelangelo · 82
Apollodore · 189
Appia Adolphe · 43; 119;
Ariosto Ludovico · 58; 85; 116; 220; 253; 402
Arnault Antoine-Vincent · 137; 138;
Arruga Lorenzo · 96; 111; 137; 237;
Auber Daniel · 97
Aulenti Gae · 31; 85; 124; 126; 132; 255; 396;
Auvary Jean-Claude · 226

B

Bacchielli Riccardo · 226
Balbis Silvio Saverio · 216
Balocchi Luigi · 267; 292; 295; 298; 332
Barbaja Domenico · 129; 197; 244; 265; 278
Barberio Corsetti Giorgio · 31; 32
Barcellona Daniela · 55
Baricco Alessandro ·
20; 34; 35; 36; 38; 51; 55; 138; 155; 158; 160
Bartolomei Gabriella · 89
Bassi Calisto · 308; 313
Battistelli Giorgio · 92
Baty Gaston · 54
Beckett Samuel · 90
Beghelli Marco · 258

Bellini Vincenzo · 99; 130
Bellini Giovanni · 211
Bentoglio Alberto · 46; 399
Berio di Salsa Francesco ·
204; 205; 206; 207; 212; 252; 253;
Berlioz Hector · 97; 104
Bieito Calixto · 414
Biggi Maria Ida · 112
Bizet Georges · 92; 97
Blake Rockwell · 197; 199
Bolchi Sandro · 88; 135
Bradshaw Richard · 246
Britten Benjamin · 82; 97; 98;
Burri Alberto · 140
Busoni Ferruccio · 90
Buzzi Giovanna · 321
Byron George Gordon · 204; 259

C

Caballé Monserrat · 174; 197
Cagli Bruno · 29; 257
Calcagnini Francesco · 249
Callas Maria · 26; 246
Canova Antonio · 175
Carluccio Francesco · 90
Carpaccio Vittore · 211
Casini Claudio · 95; 112; 113
Castello Giulio Cesare · 83; 113
Castiglioni Elisabetta · 104
Catri Massimo · 32
Caurier Patrice · 59; 382
Cavalli Francesco · 117
Čechov Anton · 86
Cella Carlo Maria · 87
Celletti Rodolfo · 24
Cesarotti Melchiorre · 157
Charles V d'Habsbourg · 261
Charles X · 18; 123

Chéreau Patrice · 71; 78; 79; 93; 98
Cherubini Luigi · 91
Chiti Ugo · 89
Ciammarughi Alessandro · 351; 357
Cimarosa Domenico · 157
Colas Damien · 164; 171; 218
Colasanti Silvia · 99
Colbran Isabella · 157; 203; 244
Concetti Andrea · 55
Copley John · 59; 343; 409;
Corsaro Frank · 396
Cosenza Carlo · 206
Costa Orazio · 64; 82

D

D. Barrow John · 87
D'Amico Fedele · 38; 51; 295
D'Amico Silvio · 64; 82; 86
D'Annunzio Gabriele · 63
David Giovanni · 203
David Jacques Louis · 183
De Ana Hugo · 31; 59; 199; 200; 202; 346; 348; 409
de Balzac Honoré · 313; 314
De Bosio Gianfranco · 69; 399
De Filippo Eduardo · 65
De Jouy Etienne · 292; 298; 332
De Lullo Giorgio · 69; 82; 88; 95; 110; 134; 135
De Simone Roberto · 31; 32; 196; 197; 198; 200; 202;
Debussy Claude · 97; 98
Delacroix Eugène · 347
Delavaut Jean-Philippe · 362
Della Valle Cesare · 258; 259; 262; 265; 266; 407;
Deshoulières Christophe · 39; 40; 41; 101; 174; 219; 401
Diappi Carlo · 325
Dietrich Marlène · 249
Dix Otto · 201
Domenichino (Zampieri Domenico) · 233
Donizetti Gaetano · 98; 120; 130
Doré Gustave · 347
Dossi Ugo · 359
Dotto Gabriele · 139
Duault Alain · 401
Ducis Jean-François · 205; 209; 406
Dumas Alexandre · 42
Durazzo Giacomo · 241

E

Emiliani Vittorio · 22; 51
Enriquez Franco · 88; 135
Eschyle · 158; 172
Euripide · 86; 191; 195

F

Fagioli Ettore · 399
Falk Rossella · 82
Fassini Alberto · 88; 320
Ferretti Giacomo · 109; 143
Feydeau Georges · 88
Flaubert Gustave · 347
Flinm Jurgen · 59; 370;
Fo Dario · 32
Fogliani Antonino · 350
Forsythe Amanda · 388
Forteguerra Niccolò · 252; 253; 407
François I · 261

G

Gadda Carlo Emilio · 402
Gallarati Paolo · 41
Ganassi Sonia · 202
Gasdia Cecilia · 269
Gassman Vittorio · 65
Gavazzeni Gian Andrea · 135
Giraldi Cinthio Giovanni Battista · 206
Gluck Christophe Willibald ·
21; 44; 97; 118; 157; 240; 242;
Goldoni Carlo · 84; 87; 88
Gordon Craig Edward · 45; 175
Gossett Philip · 26; 196; 225; 226; 396
Gounod Charles · 71
Goury Jean · 43; 412; 414; 416;
Gravina Carla · 84
Gregory Graziano · 200
Guarnieri Anna Maria · 82
Guccini Gerardo · 67; 73; 75; 90; 100; 237;
Gui Vittorio · 12

H

Händel Georg Friedrich · 96; 116; 241; 401
Hapdé Augustin · 286; 287
Harms Kristin · 179
Herzog Werner · 347; 396
Honneger Arthur · 90
Horne Maryline · 174; 197
Howell Ron · 375

I

Ibsen Henrik · 86; 88
Isotta Paolo · 281; 286; 291; 346;

J

James Henry · 87
Janáček Leoš · 92
Job Enrico · 197; 198
Jommelli Niccolò · 194; 242
Jouvet Louis · 398

K

Kaegi Dieter · 31; 59; 80; 390;
Kafka Franz · 99
Kokkos Yannis · 59; 362; 359; 361; 362; 363;

L

Lang Fritz · 249
Lascoux Liliane · 13
Lavelli Jorge · 71
Lawless Stephen · 59; 385; 388; 414
Lechi Luigi · 221; 222
Leiser Moshe · 59; 382
Leoni Michele · 206
Lessing Gotthold Ephraim · 158; 164; 165
Lievi Cesare · 69
Louis XVI · 42
Louis VIII · 175
Lucas George · 249
Lully Jean-Baptiste · 180; 240; 242; 366

M

Macpherson James · 133
Magritte René · 147
Malibran Maria · 221
Manfroce Nicola · 208
Mantegna Andrea · 359
Maraini Dacia · 85
Marchesini Nicola · 55; 239; 271
Marconi Saverio · 89
Mariotti Gianfranco · 28; 29; 145; 237
Martone Mario · 144
Marzot Vera · 249
Mattoli Mario · 82
Mayr Johann Simon · 216
McIntyre Kristine · 59; 388; 389; 409
Mehta Zubin · 93
Meldolesi Claudio · 64; 65; 67; 68; 72
Merlin Christian · 412
Merritt Chris · 197; 199; 269
Métastase (Pietro Metastasio) · 21; 39; 44; 157
Meyerbeer Giacomo · 157

Meyerhold Vsevolod · 45
Middleton Thomas · 84
Mioli Piero · 137; 203; 208; 260; 279
Missiroli Mario · 69
Moindrot Isabelle · 52; 75; 178
Molière · 88
Monteverdi · 97
Mozart Wolfgang Amadeus · 83; 95; 98; 164
Murray John · 204
Muti Riccardo · 93; 135; 316; 330; 332; 370

N

Napoléon Bonaparte · 16
Nasolini Sebastiano · 157

O

Occhini Ilaria · 84

P

Pacini Giovanni · 143
Paganini Niccolò · 143; 313
Pagliero Marcello · 82
Palladio Andrea · 115; 268
Margherita · 109; 133
Pani Corrado · 84
Pasolini Pier Paolo · 86
Pasta Giuditta · 211
Patroni Griffi Giuseppe · 88
Pavesi Stefano · 216; 217
Pavis Patrice · 52
Pavlova Tatiana · 83
Perrault Charles · 109
Perrelli Franco · 47
Perugino Pietro · 359
Petitot Ennemond Alexandre · 174
Piccoli Fantasio · 65
Pier'Alli
15; 31; 33; 50; 53; 54; 55; 56; 57; 59; 71; 82; 83; 89; 97;
98; 118; 119; 120; 121; 122; 143; 144; 145; 146; 147;
148; 149; 150; 203; 248; 252; 333; 334; 335; 336; 337;
338; 339; 340; 341; 342; 345; 372; 397; 405; 409; 410
Pinter Harold · 88
Piperno Franco · 277
Pirandello Luigi · 88
Piranèse Jean-Baptiste · 174; 272
Pironti Alberto · 26
Pisaroni Rosmunda · 221
Piscator Erwin · 45

Pizzi Pier Luigi

15; 28; 31; 33; 34; 50; 51; 54; 55; 56; 57; 58; 60; 72; 79;
83; 84; 89; 93; 95; 96; 97; 98; 99; 111; 112; 113; 114;
115; 116; 117; 118; 119; 136; 137; 138; 139; 140; 141;
142; 143; 174; 175; 178; 179; 180; 181; 182; 183; 184;
185; 190; 204; 212; 213; 214; 228; 229; 230; 231; 232;
233; 234; 235; 236; 237; 238; 239; 240; 241; 242; 249;
250; 254; 271; 272; 273; 274; 275; 276; 277; 316; 320;
321; 322; 323; 324; 325; 326; 327; 336; 343; 346; 349;
353; 359; 362; 364; 365; 376; 389; 398; 399; 404; 405;
406; 409; 410; 411; 413; 420

Poe Edgard Allan · 97

Ponnelle Jean Pierre · 28; 59; 210

Porpora Nicola · 157

Q

Quadri Franco · 85

Quaranta Gianni · 105; 327

Quinault Philippe · 240; 241; 242; 243; 366;

R

Racine Jean

58; 189; 191; 192; 193; 194; 195; 197; 200; 202; 405;

Radiciotti Giuseppe · 16; 244

Rameau Philippe · 39; 96; 116; 118; 180; 401

Ramey Samuel · 269

Ranzini Paola · 157

Reinhardt Max · 45

Respighi Ottorino · 157

Ricordi Giovanni · 222; 308

Ringhieri Ulisse · 58; 277; 280; 281; 286; 287; 288; 295;
296; 302; 315

Rogers Samuel · 204

Rognoni Luigi · 169; 293; 315

Romanelli Luigi · 139; 140; 216

Ronconi Luca

15; 31; 33; 50; 51; 54; 55; 56; 57; 58; 60; 70; 72; 75; 79;
82; 83; 84; 85; 86; 87; 88; 89; 91; 92; 93; 94; 95; 96; 97;
99; 100; 101; 102; 103; 104; 105; 106; 107; 108; 109;
110; 111; 116; 117; 118; 123; 124; 125; 126; 127; 128;
129; 130; 131; 133; 134; 135; 136; 176; 186; 187; 188;
189; 190; 191; 205; 249; 250; 251; 252; 253; 254; 255;
257; 258; 259; 328; 329; 330; 331; 332; 333; 335; 336;
343; 346; 349; 373; 398; 399; 405; 406; 410; 411; 413;
420

Rossi Gaetano

91; 155; 157; 158; 162; 164; 167; 168; 170; 215; 216;
217; 219; 221; 241; 266; 269; 390

Rossini Gioachino

15; 16; 17; 18; 19; 20; 21; 22; 23; 24; 25; 26; 27; 28; 29;
32; 33; 34; 35; 36; 37; 38; 39; 40; 42; 44; 46; 48; 51; 52;
53; 54; 55; 57; 58; 59; 62; 81; 82; 93; 98; 99; 100; 108;

110; 111; 123; 124; 125; 126; 127; 128; 129; 130; 131;
132; 133; 134; 135; 136; 137; 138; 139; 140; 142; 143;
144; 145; 146; 147; 148; 149; 157; 158; 160; 162; 164;
166; 169; 170; 171; 172; 173; 174; 175; 181; 182; 186;
187; 197; 198; 199; 200; 201; 203; 204; 205; 206; 207;
208; 209; 210; 211; 212; 213; 214; 215; 219; 221; 222;
223; 224; 225; 226; 227; 228; 229; 230; 231; 232; 233;
234; 235; 237; 239; 240; 241; 243; 244; 245; 247; 248;
249; 250; 251; 252; 253; 254; 255; 256; 259; 260; 261;
262; 263; 264; 265; 268; 272; 273; 274; 275; 276; 277;
278; 280; 282; 284; 285; 286; 287; 288; 289; 292; 293;
294; 295; 296; 297; 298; 299; 300; 304; 307; 315; 319;
320; 321; 322; 323; 324; 325; 326; 328; 336; 338; 347;
348; 353; 354; 357; 363; 364; 369; 380; 381; 382; 383;
384; 386; 387; 388; 389; 395; 397; 398; 399; 402; 403;
404; 408; 411; 413; 414; 415; 420; 421; 423; 424
Rowley William · 84

S

Sagi Emilio · 32

Salieri Antonio · 95; 157

Salvi Antonio · 194

Salvini Guido · 65

Sampieri Francesco · 312

Sanguineti Edoardo · 85; 90

Sartorio Giuseppe · 117

Savinio Alberto · 246

Scabia Giuliano · 90

Scalchi Gloria · 199

Scaparro Maurizio · 32

Schmidt Giovanni · 144; 240; 242; 243; 244; 366;

Schönberg Arnold · 97

Schubert Franz · 91

Sciarrino Salvatore · 97; 119

Scimone Claudio · 268; 271

Scott Walter · 129; 130; 132; 133

Segalini Sergio · 271

Selk Jurgen · 143

Sellers Peter · 80

Sénèque · 190; 191

Shakespeare William ·

58; 86; 163; 164; 165; 166; 167; 170; 172; 204; 206;

Sills Beverly · 26

Sografi Antonio · 157

Sophocle · 158; 182

Soumet Alexandre · 267

Spada Marco · 55; 353; 354

Spontini Gaspare · 129

Squarzina Luigi · 32; 63; 68; 82; 83; 95;

Stanislavski Constantin · 45; 83

Stendhal (Henri Beyle) · 16; 204; 206; 219; 289

Strauss Richard · 92

Strehler Giorgio

46; 47; 48; 69; 71; 75; 82; 83; 87; 95; 319;

Strindberg August · 86
Sutherland Johan · 26

T

Tacchinardi Nicola · 209
Tadié Alexis · 206
Tasse (Tasso Torquato)
58; 219; 240; 241; 242; 249; 406; 407;
Térence · 84
Teti Carla · 201
Tiepolo Giambattista · 346
Tintoret (Robusti Jacopo) ...135
Titien (Vercellio Tiziano) · 135
Tortora Daniela · 51; 224; 287
Tottola Andrea Leone
129; 189; 194; 195; 200; 277; 278; 279; 280; 281; 282;
285; 286; 288; 289; 290; 292; 296; 299; 309; 315
Toye Francis · 292
Tozzi Antonio · 194
Traetta Tommaso · 241
Trionfo Aldo · 69

V

Valentini Terrani Lucia 227; 231; 237; 269;
Valli Romolo · 82; 110
Van Hoecke Micha · 331
Velluti Giovan Battista · 223
Veinstein André · 398
Verdi Giuseppe · 42; 46; 47; 81; 98; 99; 210; 409;

Véronèse (Veronese Paolo)· 135; 402
Vick Graam · 31; 59; 80; 202; 373; 375; 379; 409
Virgile · 190; 191
Visconti Luchino · 46; 47; 66; 67; 70; 134
Vitoux Frédéric · 155
Vivaldi Antonio · 96; 116; 157;
Vizioli Stefano · 55; 59; 178; 356; 409
Voltaire ·
58; 155; 156; 157; 158; 161; 163; 164; 165; 166; 167;
170; 172; 185; 217; 218; 220; 222; 226; 259; 408
von Hofmannsthal Hugo · 86
von Sternberg Josef · 249

W

Wagner Richard ·
45; 49; 71; 76; 77; 78; 93; 98; 119; 120; 409; 412;
Wagner Wieland · 76; 77; 79; 93
Wei Shen · 339
Weikert Ralf 226

Z

Zandolini Antonio · 24
Zedda Alberto · 26; 28; 29; 145
Zeffirelli Franco · 88; 399
Zeno Apostolo · 44
Zimmermann Mary · 59; 364; 406;
Zingarelli Niccolò · 216
Zuffi Piero · 374

INDEX DES ILLUSTRATIONS

III. 1. <i>Opere serie</i> de Rossini représentés en Italie entre 1980 et 2011.	27
III. 2. Opéras rossiniens représentés dans les principales scènes lyriques italiennes entre 1980 et 2011.	30
III. 3. Opéras rossiniens (<i>serie</i> et <i>buffe</i>) représentés dans les principales scènes lyriques européennes entre 1980 et 2011.	30
III. 4. Graphique indiquant les metteurs en scène ayant participé au ROF entre 1980 et 2012.	32
III. 5. <i>Prometeo Incatenato</i> , Piccolo Teatro de Milan, 2002, mise en scène de Luca Ronconi, décor de Margherita Palli. Vue générale du décor. Milan, archivess du Piccolo Teatro.	103
III. 6. <i>Prometeo Incatenato</i> , Piccolo Teatro de Milan, 2002, mise en scène de Luca Ronconi, décor de Margherita Palli. Détail du décor. Milan, archivess du Piccolo Teatro.	103
III. 7. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Rinaldo</i> , La Scala, 2005. Le cheval est un module scénographique que l'on retrouve dans de nombreux spectacles de Pizzi et que l'on pourrait considérer presque comme un « auto-emprunt ». Il faut aussi remarquer la présence de machinistes sur scène, ce qui marque la volonté de ne pas cacher les mécanismes qui sont à la base des machinismes broques.	117
III. 8. <i>Il viaggio a Reims</i> , ROF, 1984, mise en scène de Luca Ronconi, décors et costumes de Gae Aulenti. Figurants et véritables ingénieurs du son en scène. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	124
III. 9. <i>Il viaggio a Reims</i> , ROF, 1984, mise en scène de Luca Ronconi, décors et costumes de Gae Aulenti. Reprise du Teatro alla Scala, Milan 2009. Le cortège royal se déroule hors du théâtre, dans la Piazza della Scala à Milan.	125
III. 10. <i>Il viaggio a Reims</i> , ROF, 1984, mise en scène de Luca Ronconi, décors et costumes de Gae Aulenti. Le théâtre dans le théâtre : les marionnettes de la famille Colla. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	126
III. 11. <i>Il viaggio a Reims</i> , ROF, 1984, mise en scène de Luca Ronconi, décors et costumes de Gae Aulenti. Des personnages caractérisés par des drapeaux européens, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	127
III. 12. <i>Il viaggio a Reims</i> , ROF, 1984, mise en scène de Luca Ronconi, décors et costumes de Gae Aulenti. Des personnages venus de l'Europe entière et qui entrent en scène dans des baignoires.	127
III. 13. <i>Il viaggio a Reims</i> , ROF, 1984, mise en scène de Luca Ronconi, décors et costumes de Gae Aulenti. Reprise du Teatro alla Scala de Milan, 2009. Le roi s'apprête à entrer en scène.	128
III. 14. <i>La donna del lago</i> , ROF, 2001. Mise en scène de Luca Ronconi, décors de Margherita Palli, costumes de Carlo Diappi. Elena (Mariella Devia) médite sur le lac Katrine, représenté par une paroi bleue ridée qui ferme la scène. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	131

III. 15. <i>La donna del lago</i> , ROF, 2001. Mise en scène de Luca Ronconi, décors de Margherita Palli, costumes de Carlo Diappi. L'Écosse : une lande désolée. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	132
III. 16. <i>La donna del lago</i> , ROF, 2001. Mise en scène de Luca Ronconi, décors de Margherita Palli, costumes de Carlo Diappi. Une Écosse engloutie au fond du lac. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.....	133
III. 17. <i>La donna del lago</i> , ROF, 2001. Mise en scène de Luca Ronconi, décors de Margherita Palli, costumes de Carlo Diappi. Malcom (Daniela Barcellona) et les rebelles aux torsos en latex. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.....	134
III. 18. <i>Bianca e Falliero</i> , ROF, 1986. Mise en scène, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi. Vue générale du décor. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.....	136
III. 19. Veronese Paolo, <i>Cena a casa di Levi</i> , 1573. Huile sur toile, cm. 555x1280. Venise, Gallerie dell'Accademia.	136
III. 20. <i>Bianca e Falliero</i> , ROF, 1986. Mise en scène, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi. Le costume rouge de Bianca (Katia Ricciarelli), acte II. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	138
III. 21. <i>La pietra di paragone</i> , ROF, 2002. Mise en scène, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi. Vue globale du décor. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.....	141
III. 22. <i>La pietra di paragone</i> , ROF, 2002. Mise en scène, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi. Des personnages accomplissant des actions quotidiennes. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	141
III. 23. <i>Matilde di Shabran</i> , ROF, 1996. Mise en scène, décors et costumes de Pier'Alli. Un moyen-âge caricatural. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	144
III. 24. <i>Matilde di Shabran</i> , ROF, 1996. Mise en scène, décors et costumes de Pier'Alli. Projection de la forteresse de Canossa. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.....	146
III. 25. <i>Adelaide di Borgogna</i> , ROF, 2011. Mise en scène, décors et costumes de Pier'Alli. Projection des parapluies: une zone pluvieuse et boueuse. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	147
III. 26. <i>Adelaide di Borgogna</i> , ROF, 2011. Mise en scène, décors et costumes de Pier'Alli. Le décor projeté et les costumes répondent au style du XIX ^e siècle. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	147
III. 27. Rossini Gioachino, <i>Semiramide</i> , 1821. Le thème de Nino, fin de l'acte I.....	169
III. 28. Piranèse Jean-Baptiste, L'une des <i>Cheminées fantastiques</i> évoquant l'Égypte. Dessin, 480 x 710 mm plus marges. D'après Jean-Baptiste PIRANÈSE, <i>Diverse manière d'adornare i camini</i> , 1769.....	174
III. 29. Petitot Ennemond-Alexandre, <i>Mascarade à la Grecque. Jeune moine à la Grecque</i> , 1771, Gravure, 27 x 12,8 cm. Bibliothèque Nationale de France.	176
III. 30. <i>Semiramide</i> , Aix-en-Provence, 1980. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes). Costume du chœur masculin. Images tire de l'Avant-scène <i>opéra</i> n° 184, Sémiramis.	176
III. 31. Petitot Ennemond-Alexandre, <i>Mascarade à la Grecque. La mariée à la Grecque</i> , 1776, Gravure, 22,5 x 17,2 cm. Bibliothèque Nationale de France.	176
III. 32. <i>Semiramide</i> , Aix-en-Provence, 1980. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes). Costume du chœur féminin. Images tire de l'Avant-scène <i>opéra</i> n° 184, Sémiramis.	176

III. 33. <i>Semiramide</i> , Aix-en-Provence, 1980. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes). L'ombre de Nino. Images tire de l'Avant-scène opéra n° 184, Sémiramis.	177
III. 34. Canova Antonio, <i>Monument funèbre pour Marie Christine d'Autriche</i> , 1798-1805. Marbre, 574 cm. Vienne, Augustinerkirche.	177
III. 35. <i>Semiramide</i> , Pise, 2005. Mise en scène de Stefano Vizioli, décors de Lorenzo Cutùli et costumes d'Anne Marie Heinrich. L'apparition de l'ombre de Nino (Alessandro Spina), au premier plan Idreno (Andrea Giovannini), Semiramide (Silvia Dalla Benetta), Arsace (Cristina Sogmaister). Photo tirée de la vidéo du spectacle.	179
III. 36. Eglise de Sant'Andrea della Valle, Rome. Il s'agit de l'une des grandes églises baroques romaines, construite à partir de 1591 sur le Corso Vittorio Emanuele II. Sa coupole est la deuxième de Rome pour ses dimensions après celle de Saint-Pierre.	181
III. 37. <i>Semiramide</i> , Opéra de Rome, 2005. Mise en scène, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi. Assur (Michele Pertusi), Semiramide (Darina Takova), Oroe (Ugo Guagliardo) et Idreno (Antonino Siragusa). Photo Corrado Falsini, archives de l'Opéra de Rome.	181
III. 38. <i>Semiramide</i> , Opéra de Rome, 2005. Mise en scène, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi. Vision globale de la scène pendant la scène du serment (finale I). Photo Corrado Falsini, archives de l'Opéra de Rome.	182
III. 39. David Jacques Louis, <i>Le sacre de l'empereur Napoléon I^{er} et le couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale de Notre-Dame de Paris</i> , 1803-1805. Huile sur toile, 621 x 979 cm. Paris, Musée du Louvre.	182
III. 40. <i>Semiramide</i> , Opéra de Rome, 2011. Mise en scène de Luca Ronconi, décors de Tiziano Santi et costumes d'Emanuel Ungaro. Semiramide (Laura Aikin) sur le miroir avec Arsace (Silvia Tro Santafè ^o). Archives de l'Opéra de Rome.	186
III. 41. <i>Semiramide</i> , Opéra de Rome, 2011. Mise en scène de Luca Ronconi, décors de Tiziano Santi et costumes d'Emanuel Ungaro. Oroe (Federico Sacchi) sur le chapiteau, au premier plan Assur (Simone Alberghini) et Semiramide (Laura Aikin). Archives de l'Opéra de Rome.	186
III. 42. <i>Semiramide</i> , Opéra de Rome, 2011. Mise en scène de Luca Ronconi, décors de Tiziano Santi et costumes d'Emanuel Ungaro. Semiramide (Laura Aikin) et l'Ombre de Nino. Archives de l'Opéra de Rome.	186
III. 43. <i>Ermione</i> , ROF, 1987. Mise en scène de Roberto de Simone, décors et costumes d'Enrico Job. Photo Studio Tornasole, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	197
III. 44. <i>Ermione</i> , ROF, 1987. Mise en scène de Roberto de Simone, décors et costumes d'Enrico Job. Sur la gauche, Ermione (Montserrat Caballé) et, sur la droite, Pirro (Chris Merritt). Photo Studio Tornasole, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	198
III. 45. <i>Ermione</i> , Opéra de Rome, 1991. Décors, scènes et costumes de Hugo De Ana. Photo tirée de la vidéo du spectacle.	199
III. 46. <i>Ermione</i> , ROF, 2008. Mise en scène de Daniele Abbado, décors de Graziano Gregori, costumes de Carla Teti. Andromaca (Mrianna Pizzolato) avec son fils. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	200
III. 47. <i>Ermione</i> , ROF, 2008. Mise en scène de Daniele Abbado, décors de Graziano Gregori, costumes de Carla Teti. Ermione (Sonia Ganassi) et un mannequin représentant Pirro. Photo tirée de la vidéo du spectacle.	201
III. 48. <i>Otello</i> , ROF, 1988. Mise en scène, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi. Otello (Chris Merritt) et le chœur. Photo Amati Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	211

III. 49. <i>Otello</i> , ROF, 1988. Mise en scène, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi. Une scène bipartie. Photo Amati Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	212
III. 50. <i>Otello</i> , ROF, 1988. Mise en scène, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi. Otello (Chris Merritt) et Desdemona (June Anderson) dans le finale. Photo tirée de la vidéo du spectacle.	212
III. 51. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Tancredi</i> , ROF, 1982. Tancredi (Lucia Valentini – Terrani) et ses compagnons en costume luisants et perruques dorées et le cheval en bois qui rappelle ceux des carrousels. Photo Studio-Tre, Roberto Angelotti. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	229
III. 52. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Tancredi</i> , ROF, 1982. Décor fixe qui montre plusieurs niveaux horizontaux : en avant-scène Amenaide (Katia Ricciarelli) et Tancredi (Lucia Valentini – Terrani), au milieu Argirio (Dalmacio Gonzales) et en arrière-plan le chœur. Photo Studio-Tre, Roberto Angelotti. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	229
III. 53. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Tancredi</i> , ROF, 1982. Premier duo d’amour entre Tancredi et Amenaide ; le costume de Tancredi est inspiré du monument funéraire pour Julien de Médicis, réalisé par Michel-Ange. Photo Studio-Tre, Roberto Angelotti. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	230
III. 54. Michel-Ange, Monument funéraire pour Julien de Médicis, commandité en 1520 par le Pape Léon X et réalisé entre 1526 et 1534 dans la sacristie nouvelle de S. Lorenzo à Florence.	230
III. 55. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Tancredi</i> , ROF, 1982. L’illustration montre Amenaide (Katia Ricciarelli) et Isaura (Bernadette Manca di Nissa) isolées à l’avant-scène et les costumes luisants des soldats d’Argirio. Photo Studio-Tre, Roberto Angelotti. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	230
III. 56. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Tancredi</i> , ROF, 1982. Vue globale de la scène. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	232
III. 57. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Tancredi</i> , ROF, 1982. Cavatine de Tancredi (Lucia Valentini – Terrani). Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	232
III. 58. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Tancredi</i> , ROF, 1982. Amenaide (Mariella Devia) en costume médiéval avec coiffe « pain de sucre ». Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	232
III. 59. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Tancredi</i> , Festival de Schwetzingen, 1992. A partir de gauche : Roggiero (Maria Pia Piscitelli), Tancredi (Bernadette Manca di Nissa), Amenaide (Maria Bayo), Argirio (Raul Gimenez), Orbazzano (Ildebrando d’Arcangelo), Isaura (Katarzyna Bak). Photo tirée du dvd EuroArts et Arthaus Musik, 2001.	234
III. 60. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Tancredi</i> , Festival de Schwetzingen, 1992. Amenaide (Maria Bayo) dans l’image de couverture du dvd EuroArts et Arthaus Musik, 2001. L’iconographie du personnage d’Amenaide rappelle <i>Santa Maria Maddalena</i> du Domenichino.	234
III. 61. Zampieri Domenico dit Domenichino, <i>Santa Maria Maddalena</i> , 1617. Florence, Palazzo Pitti.	234
III. 62. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Tancredi</i> , ROF, 1999. Vue du décor en position verticale. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	236
III. 63. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Tancredi</i> , ROF, 1999. Vue du décor en position horizontale. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	236

III. 64. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Tancredi</i> , ROF, 1999. Tancredi (Daniela Barcellona) mourant transporté par ses compagnons. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	236
III. 65. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Tancredi</i> , Festival de Schwetzingen, 1992. Amenaide (Maria Bayo) et Tancredi (Bernadette Manca di Nissa) dans le finale tragique. Photo tirée du dvd EuroArts et Arthaus Musik, 2001.	238
III. 66. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Tancredi</i> , ROF, 1999, reprise ROF 2001, Amenaide (Patrizia Ciofi), Tancredi (Marianna Pizzolato), Argirio (Gregory Kunde), finale dramatique. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	238
III. 67. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Tancredi</i> , ROF, 1999. Tancredi (Daniela Barcellona) et Condulmiero interprété par un soprano en travesti (Giuseppina Piunti). Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	239
III. 68. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Tancredi</i> , ROF, 1999, reprise Florence, 2005. Tancredi (Marianna Pizzolato) et Condulmiero interprété par un contre-ténor (Nicola Marchesini). New Press Photo.	239
III. 69. <i>Armida</i> , ROF, 1993, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Francesco Calcagnini, costumes de Vera Marzot. Armida (Renée Fleming) et Idroate (Ildebrando d'Arcangelo) avec des croisés, qui rappellent la Légion Etrangère. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	250
III. 70. <i>Armida</i> , ROF, 1993, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Francesco Calcagnini, costumes de Vera Marzot. Idroate (Ildebrando d'Arcangelo) et ses démons s'imposent sur les croisés. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	250
III. 71. <i>Armida</i> , ROF, 1993, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Francesco Calcagnini, costumes de Vera Marzot. L'illustration montre le décor vertical et l'espace noir d'Armida. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	250
III. 72. <i>Ricciardo e Zoraide</i> , ROF, 1990, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Gae Aulenti, costumes de Giovanna Buzzi. Agorante (Bruce Ford) et ses hommes. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	255
III. 73. <i>Ricciardo e Zoraide</i> , ROF, 1990, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Gae Aulenti, costumes de Giovanna Buzzi. Ricciardo (William Matteuzzi) avec sa barque. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	256
III. 74. <i>Ricciardo e Zoraide</i> , ROF, 1990, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Gae Aulenti, costumes de Giovanna Buzzi. Zoraide (June Anderson) avec des éléments scénographiques symboliques. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	256
III. 75. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Maometto Secondo</i> , ROF, 1985. Anna (Cecilia Gasdia) mourante et Maometto II (Samuel Ramey) plus chœurs. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	270
III. 76. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Maometto Secondo</i> , ROF, 1985. Maometto II (Samuel Ramey) et ses soldats. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.	270
III. 77. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Maometto Secondo</i> , La Fenice, 2005. Maometto II (Lorenzo Regazzo) et ses soldats. Photo Michele Crosera, Venise, archives du Teatro La Fenice.	273
III. 78. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Maometto Secondo</i> , La Fenice, 2005. Anna (Carmen Giannattasio) dans l'harem, acte II. Photo Michele Crosera, Venise, archives du Teatro La Fenice.	274

III. 79. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Maometto Secondo</i> , La Fenice, 2005. Vue globale du décor sur deux niveau ; en bas Maometto II (Lorenzo Regazzo) et Paolo Erisso (Maxim Mironov). Photo Michele Crosera, Venise, archives du Teatro La Fenice.	274
III. 80. Rossini Gioachino, <i>Mosè in Egitto</i> , Ill. 1. Le thème de l'angoisse.	281
III. 81. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Mosè in Egitto</i> , ROF, 1983. Scène bipartie : en avant le chœur, à l'arrière la partie dédiée au pharaon. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini. Photo Studio Tornasole.....	317
III. 82. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Mosè in Egitto</i> , ROF, 1983. Vue du décor et de l'avant-scène. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini. Photo Studio Tornasole.....	318
III. 83. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes) , <i>Mosè in Egitto</i> , ROF, 1983. Mosè (Boris Martinovic) et Faraone (Simone Alaimo) avec Osiride mourant (Rockwell Blake). Pesaro, archives de la Fondazione Rossini. Photo Studio Tornasole.....	318
III. 84. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Mosè in Egitto</i> , ROF, 1983. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini. Photo Studio Tornasole.....	319
III. 85. <i>Mosè</i> , La Fenice, 1968, mise en scène d'Alberto Fassini, décors de Pier Luigi Pizzi. Vue du décor qui se développe en vertical. Venise, archives du Teatro La Fenice.	320
III. 86. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Mosè</i> , La Fenice, 1993. Mosè (Ruggiero Raimondi) entonne la célèbre prière. Venise, Archives du Teatro La Fenice.....	322
III. 87. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Mosè</i> , La Fenice, 1993. Vue du décor peint avec tous les solistes et le chœur Venise, Archives du Teatro La Fenice.....	322
III. 88. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Mosè</i> , La Fenice, 1993. Mosè (Ruggiero Raimondi) et le chœur. Venise, Archives du Teatro La Fenice.	323
III. 89. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Mosè</i> , La Fenice, 1993. Le temple d'Isis, acte III. Venise, Archives du Teatro La Fenice.	323
III. 90. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Mosè</i> , La Fenice, 1993. Scène du passage de la Mer Rouge, acte IV. Venise, Archives du Teatro La Fenice.....	324
III. 91. Pizzi Pier Luigi (mise en scène, décors et costumes), <i>Mosè</i> , La Fenice, 1993. Scène d passage de la Mer Rouge, acte IV. Venise, Archives du Teatro La Fenice.....	324
III. 92. Oratoire de S. Lorenzo à Palerme: stucs par Giacomo Serpotta.....	326
III. 93. <i>Moïse et Pharaon</i> , La Scala, 2003, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Gianni Quaranta, costumes de Carlo Diappi. Milan, archives du Teatro alla Scala.	328
III. 94. <i>Moïse et Pharaon</i> , La Scala, 2003, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Gianni Quaranta, costumes de Carlo Diappi. Milan, archives du Teatro alla Scala.	328
III. 95. <i>Moïse et Pharaon</i> , La Scala, 2003, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Gianni Quaranta, costumes de Carlo Diappi. Le passage de la Mer Rouge, Pharaon (Erwin Schrott) et Osiride (Giuseppe Filianoti). Milan, archives du Teatro alla Scala.	329
III. 96. <i>Moïse et Pharaon</i> , La Scala, 2003, mise en scène de Luca Ronconi, décors de Gianni Quaranta, costumes de Carlo Diappi. Ballet, acte III, Pharaon (Desmond Richardson) contre Moïse (Roberto Bolle). Milan, archives du Teatro alla Scala.	332
III. 97Pier'Alli (mise en scène, décors et costumes), <i>Moïse et Pharaon</i> , Opéra de Rome, 2010. Moïse (Ildar Abdrazakov) lors de la gravure des tables, acte I. Rome, archives du Teatro dell'Opera.....	335
III. 98 ; Pier'Alli (mise en scène, décors et costumes), <i>Moïse et Pharaon</i> , Opéra de Rome, 2010. Le temple d'Isis, acte III. Rome, archives du Teatro dell'Opera.	336

III. 99. Pier'Alli (mise en scène, décors et costumes), <i>Moïse et Pharaon</i> , Opéra de Rome, 2010. Scène de la prière, acte IV. Rome, archives du Teatro dell'Opera.....	336
III. 100. Pier'Alli (mise en scène, décors et costumes), <i>Moïse et Pharaon</i> , Opéra de Rome, 2010. Moïse (Ildar Abdrazakov) lors du passage de la Mer Rouge. Rome, archives du Teatro dell'Opera.....	337
III. 101. Pier'Alli (mise en scène, décors et costumes), <i>Moïse et Pharaon</i> , Opéra de Rome, 2010. La Mer Rouge en tempête. Rome, archives du Teatro dell'Opera.....	337
III. 102. Pier'Alli (mise en scène, décors et costumes), <i>Moïse et Pharaon</i> , Opéra de Rome, 2010. Les costumes d'Aménophis (Eric Cutler), Anaï (Sonia Ganassi) et Pharaon (Nicola Alaimo). Rome, archives du Teatro dell'Opera.....	338
III. 103. Pier'Alli (mise en scène, décors et costumes), <i>Moïse et Pharaon</i> , Opéra de Rome, 2010. Le ballet, acte III. Rome, archives du Teatro dell'Opera.....	339
III. 104. <i>Semiramide</i> , MET, 1990. Mise en scène de John Copley, décors de John Conklin, costumes de Michael Stennett. Vue globale du décor. Photo Winnie Kotz.....	344
III. 105. <i>Génie ailé avec une tête d'aigle</i> , VIII siècle av. J.C., bas-relief en albâtre haut 115 cm, provenant des fouilles de Dur-Sharrukin Paris, Musée du Louvre.....	344
III. 106. <i>Semiramide</i> , MET, 1990. Mise en scène de John Copley, décors de John Conklin, costumes de Michael Stennett. Semiramide (June Anderson), L'Ombra di Nino (Jeffrey Wells), Oroë (John Cheek). Photo tirée du DVD du spectacle.....	345
III. 107. Henry Fuseli. <i>Hamlet and the Ghost</i> (Acte I, scène 4), 1789. D'après <i>Boydell's Shakespeare Prints</i> , vol. II, illustration n° XLIV.....	345
III. 108. De Ana Hugo (mise en scène, décors et costumes), <i>Mosè in Egitto</i> , T. San Carlo de Naples. Vue globale du décor, acte I. Photo tiré de la vidéo transmise par télévision nationale italienne, Raitre.....	347
III. 109. De Ana Hugo (mise en scène, décors et costumes), <i>Mosè in Egitto</i> , T. San Carlo de Naples. Vue globale du décor, acte II. Photo tiré de la vidéo transmise par télévision nationale italienne, Raitre.....	347
III. 110. De Ana Hugo (mise en scène, décors et costumes), <i>Mosè in Egitto</i> , T. San Carlo de Naples. Vue globale du décor, acte II. Photo tiré de la vidéo transmise par télévision nationale italienne, Raitre.....	348
III. 111. Doré Gustave, <i>Illustration pour Roland Furieux</i> . D'après. <i>Roland Furieux Poème Héroïque</i> traduit par A. J. du Pays et illustré par Gustave Doré, Paris, Librairie Hachette, 1879. Folio (19 4/8 x 12 3/4 pouces).....	348
III. 112. De Ana Hugo (mise en scène, décors et costumes), <i>Mosè in Egitto</i> , T. San Carlo de Naples. Le passage de la Mer Rouge : les joints de bambou se soulèvent, acte III. Photo tiré de la vidéo transmise par télévision nationale italienne, Raitre.....	349
III. 113. <i>Mosè in Egitto</i> , Sassari, 2005. Mise en scène de Marco Spada, décors et costumes d'Alessandro Ciammarughi. Mosè (Enrico Turco) et les Hébreux avec la Torah, acte I. Photo Alessandro Ciammarughi, aimablement mise à note disposition par le scénographe lui-même.....	351
III. 114. <i>Mosè in Egitto</i> , Sassari, 2005. Mise en scène de Marco Spada, décors et costumes d'Alessandro Ciammarughi. Détail du décor: la pyramide « cubiste ».Photo Alessandro Ciammarughi, aimablement mise à note disposition par le scénographe lui-même.....	352
III. 115. <i>Mosè in Egitto</i> , Sassari, 2005. Mise en scène de Marco Spada, décors et costumes d'Alessandro Ciammarughi. Mosè (Enrico Turco) et les Hébreux escaladent la pyramide. Photo Alessandro Ciammarughi, aimablement mise à note disposition par le scénographe lui-même.....	353

III. 116. <i>Mosè in Egitto</i> , Sassari, 2005. Mise en scène de Marco Spada, décors et costumes d’Alessandro Ciammarughi. Faraone (Randal Turner). Photo Alessandro Ciammarughi, aimablement mise à note disposition par le scénographe lui-même.	354
III. 117. <i>Mosè in Egitto</i> , Sassari, 2005. Mise en scène de Marco Spada, décors et costumes d’Alessandro Ciammarughi. Séquence du passage de la Mer Rouge. Photo Alessandro Ciammarughi, aimablement mise à note disposition par le scénographe lui-même.....	355
III. 118. <i>Tancredi</i> , T. Malibran, 1999. Mise en scène de Stefano Vizioli, décors et costumes d’Alessandro Ciammarughi. Photo Alessandro Ciammarughi, aimablement mise à note disposition par le scénographe lui-même.	358
III. 119. <i>Tancredi</i> , T. Malibran, 1999. Mise en scène de Stefano Vizioli, décors et costumes d’Alessandro Ciammarughi. Photo Alessandro Ciammarughi, aimablement mise à note disposition par le scénographe lui-même.	358
III. 120. <i>Tancredi</i> , T.Regio de Turin, 2009. Mise en scène, décors et costumes de Yannis Kokkos. Tancredi (Daniela Barcellona) et Amenaide (Patrizia Ciofi) dans le finale tragique.....	360
III. 121. Andrea Mantegna, <i>Le Martyre de saint Sébastien</i> , 1480. Toile, 255 x 140 cm. Paris, Musée du Louvre.....	360
III. 122. <i>Tancredi</i> , T.Regio de Turin, 2009. Mise en scène, décors et costumes de Yannis Kokkos.Vue globale du décor, acte II.	360
III. 123. <i>Tancredi</i> , T. Regio de Turin, 2009. Mise en scène, décors et costumes de Yannis Kokkos. Orbazano (Umberto Chiummo), Argirio (Bruce Sledge) et Amenaide (Patrizia Ciofi).	361
III. 124. <i>Tancredi</i> , Turcoing, 2009. Mise en scène de Jean-Philippe Delavault, décors de Jean-François Gobert, costumes de Lili Kendaka. Argirio (Filippo Adami) sur le trône.....	363
III. 125. <i>Tancredi</i> , Turcoing, 2009. Mise en scène de Jean-Philippe Delavault, décors de Jean-François Gobert, costumes de Lili Kendaka. Amenaide (Elena de la Merced) et, en arrière-plan, Tancredi (Nora Gubisch) et Orbazzano (Christina Helmer).	363
III. 126. <i>Tancredi</i> , Turcoing, 2009. Mise en scène de Jean-Philippe Delavault, décors de Jean-François Gobert, costumes de Lili Kendaka. Amenaide (Elena de la Merced) et Tancredi (Nora Gubisch) lors de la scène du baiser qui redonne la vie au héros.	364
III. 127. <i>Armida</i> , MET, 2010. Mise en scène de Mary Zimmermann, décors et costumes de Richard Hudson. Vue globale du décor. Photo de Chad Batka d’après « The New York Times » du 08 avril 2010.....	365
III. 128. <i>Armida</i> , MET, 2010. Mise en scène de Mary Zimmermann, décors et costumes de Richard Hudson. <i>Alter ego</i> d’Armida, Amour (Teele Ude) et <i>alter ego</i> de Rinaldo (Aaron Loux). Photo tirée du DVD du spectacle, Decca, 2010.	365
III. 129. <i>Armida</i> , MET, 2010. Mise en scène de Mary Zimmermann, décors et costumes de Richard Hudson. Vengeance (Isaac Scarrnton) et Gernando (José Manuel Zapata). Photo tirée du DVD du spectacle, Decca, 2010.....	366
III. 130. <i>Armida</i> , MET, 2010. Mise en scène de Mary Zimmermann, décors et costumes de Richard Hudson. Armida (Renée Fleming). Photo de Chad Batka d’après « The New York Times » du 08 avril 2010.....	368
III. 131. <i>Armida</i> , MET, 2010. Mise en scène de Mary Zimmermann, décors et costumes de Richard Hudson. Idroate (Peter Volpe) et ses démons. Photo de Chad Batka d’après « The New York Times » du 08 avril 2010.	368

III. 132. <i>Armida</i> , MET, 2010. Mise en scène de Mary Zimmermann, décors et costumes de Richard Hudson. Rinaldo (Lawrence Brownlee) et Armida (Renée Fleming) regardent le ballet. Photo tirée du DVD du spectacle, Decca, 2010.	369
III. 133. <i>Armida</i> , MET, 2010. Mise en scène de Mary Zimmermann, décors et costumes de Richard Hudson. Armida (Renée Fleming) entre Amour (Teele Ude) et Vengeance (Isaac Scrarnton). Photo tirée du DVD du spectacle, Decca, 2010.....	369
III. 134. <i>Moïse et Pharaon</i> , Salzbourg, 2009. Mise en scène de Juergen Flimm, décors de Ferdinand Woegerbauer et costumes de Birgit Hutter. Le passage de la Mer Rouge et l'abandon des valises. Photo tirée de la vidéo du spectacle.	371
III. 135. <i>Moïse et Pharaon</i> , Salzbourg, 2009. Mise en scène de Juergen Flimm, décors de Ferdinand Woegerbauer et costumes de Birgit Hutter. Photo tirée de la vidéo du spectacle.	371
III. 136. <i>Moïse et Pharaon</i> , Salzbourg, 2009. Mise en scène de Juergen Flimm, décors de Ferdinand Woegerbauer et costumes de Birgit Hutter. Les fléaux projetés sur le décor. Photo tirée de la vidéo du spectacle.....	372
III. 137. <i>Moïse et Pharaon</i> , ROF, 1997. Mise en scène de Graham Vick, décors de Stefanos Lazaridis, costumes de Giovanna Buzzi. Moïse (Michele Pertusi) et les Hébreux avec des valises, symbole du voyage. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.	373
III. 138. <i>Moïse et Pharaon</i> , ROF, 1997. Mise en scène de Graham Vick, décors de Stefanos Lazaridis, costumes de Giovanna Buzzi. Anaïde (Elizabeth Norberg-Schulz) traverse le fleuve. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.	374
III. 139. <i>Moïse et Pharaon</i> , ROF, 1997. Mise en scène de Graham Vick, décors de Stefanos Lazaridis, costumes de Giovanna Buzzi. Le miroir qui reflète la scène. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.....	375
III. 140. <i>Moïse et Pharaon</i> , La Scala, 1965. Mise en scène de Piero Zuffi. Le miroir qui reflète la scène. Milan, archives du Teatro alla Scala.	375
III. 141. <i>Moïse et Pharaon</i> , ROF, 1997. Mise en scène de Graham Vick, décors de Stefanos Lazaridis, costumes de Giovanna Buzzi. Le bal populaire. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.	375
III. 142. <i>Mosè in Egitto</i> , ROF, 2011. Mise en scène de Graham Vick, décors et costumes de Stuart Nunn. Mosè (Riccardo Zanellato) avec sa mitrailleuse et Elcia (Sonia Ganassi). Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.	377
III. 143. <i>Mosè in Egitto</i> , ROF, 2011. Mise en scène de Graham Vick, décors et costumes de Stuart Nunn. La mort d'Osiride (Dmitry Korchak). Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.	379
III. 144. <i>Mosè in Egitto</i> , ROF, 2011. Mise en scène de Graham Vick, décors et costumes de Stuart Nunn. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.	380
III. 145. <i>Mosè in Egitto</i> , ROF, 2011. Mise en scène de Graham Vick, décors et costumes de Stuart Nunn. Vue globale du décor. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.....	381
III. 146. <i>Mosè in Egitto</i> , ROF, 2011. Mise en scène de Graham Vick, décors et costumes de Stuart Nunn. Figurants. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.	381
III. 147. <i>Mosè in Egitto</i> , Zurich, 2009. Mise en scène de Moshe Leiser et Patrice Caurier, décors de Christian Fenouillat, costumes d'Agostino Cavalca. Mambre (Peter Sonn) et Mosè (Erwin Schrott). Photos d'Ingo Höhn.....	382

III. 148. <i>Mosè in Egitto</i> , Zurich, 2009. Mise en scène de Moshe Leiser et Patrice Caurier, décors de Christian Fenouillat, costumes d'Agostino Cavalca. Mosè (Erwin Schrott) guide les Hébreux hors de l'Égypte. Photos d'Ingo Höhn.	384
III. 149. <i>Mosè in Egitto</i> , Zurich, 2009. Mise en scène de Moshe Leiser et Patrice Caurier, décors de Christian Fenouillat, costumes d'Agostino Cavalca. Mosè (Erwin Schrott) prisonnier auprès de riches Égyptiens. Photos d'Ingo Höhn.	384
III. 150. <i>Tancredi</i> , Vienne, 2009. Mise en scène de Stephen Lawless, décor et costumes de Gideon Davey.....	387
III. 151. <i>Tancredi</i> , Vienne, 2009. Mise en scène de Stephen Lawless, décor et costumes de Gideon Davey.....	387
III. 152. <i>Tancredi</i> , Vienne, 2009. Mise en scène de Stephen Lawless, décor et costumes de Gideon Davey.....	387
III. 153. <i>Tancredi</i> , Boston, 2009. Mise en scène de Kristine McIntyre, décors et costumes de Carol Bailey. Amenaïde (Amanda Forsythe).	389
III. 154. <i>Tancredi</i> , Boston, 2009. Mise en scène de Kristine McIntyre, décors et costumes de Carol Bailey. Orbazzano (DongWon Kim).	389
III. 155. <i>Semiramide</i> , ROF, 2003. Mise en scène de Dieter Kaegi, décors et costumes de William Orlandi. Semiramide (Darina Takova) et le chœur d'escrimeuses. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.	391
III. 156. <i>Semiramide</i> , ROF, 2003. Mise en scène de Dieter Kaegi, décors et costumes de William Orlandi. La cour d'Assyrie: un organisme supranational. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archives de la Fondazione Rossini.	391
III. 157. <i>Semiramide</i> , ROF, 2003. Mise en scène de Dieter Kaegi, décors et costumes de William Orlandi. Photo Amati-Bacciardi, Pesaro, Archive de la Fondazione Rossini.	392

ANNEXES

TABLE DES MATIÈRES DES ANNEXES

TABLEAUX DE RÉFÉRENCE DES GRAPHIQUES	468
FICHE TECHNIQUES DES OPÉRAS DE ROSSINI.....	469
FICHES TECHNIQUES DES METTEURS EN SCÈNE.....	475
THÉÂTROGRAPHIE ESSENTIELLE DE LUCA RONCONI.....	477
Mises en scène de théâtre parlé.....	477
Mises en scène lyriques	480
THÉÂTROGRAPHIE ESSENTIELLE DE PIER LUIGI PIZZI.....	482
Scénographies de théâtre parlé et chanté	482
Mises en scène lyriques	485
THÉÂTROGRAPHIE ESSENTIELLE DE PIER'ALLI.....	489
Spectacles « tolales » : mise en scène, décors et/ou texte dramatique	489
Mises en scène lyriques	490
FICHES TECHNIQUE DES SPECTACLES ROSSINIENS ANALYSÉS	493
<i>La Cenerentola</i> (p.105)	495
<i>Il barbiere di Siviglia</i> (p.122).....	496
<i>Il Viaggio a Reims</i> (pp. 123-129)	497
<i>La donna del lago</i> (pp. 129-134).....	498
<i>Bianca e Falliero</i> (pp. 135-139).....	499
<i>Matilde di Shabran</i> (pp.142-144).....	501
<i>Adelaide di Borgogna</i> (pp. 144-149).....	502
<i>Semiramide</i> (pp. 173-178).....	503
<i>Semiramide</i> (pp. 178-179).....	504
<i>Semiramide</i> (pp. 179-183).....	505
<i>Semiramide</i> (pp. 186.186).....	506

<i>Ermione</i> (pp. 196-199)	507
<i>Ermione</i> (pp. 199-200)	508
<i>Ermione</i> (pp. 200-201)	509
<i>Ermione</i> (p. 202)	510
<i>Otello</i> (pp. 210-212).....	511
<i>Tancredi</i> (pp. 227-230)	512
<i>Tancredi</i> (pp. 231-232)	513
<i>Tancredi</i> (pp. 233-234)	514
<i>Tancredi</i> (pp. 235-236)	515
<i>Maometto II</i> (pp. 268-270).....	518
<i>Maometto II</i> (pp. 271-274).....	519
<i>Mosè in Egitto</i> (pp. 317-319)	520
<i>Mosè</i> (p. 320)	521
<i>Mosè</i> (pp. 320-324)	522
<i>Moïse et Pharaon</i> (p. 325).....	523
<i>Moïse et Pharaon</i> (pp. 325-332)	524
<i>Moïse et Pharaon</i> (pp. 332-339)	525
<i>Semiramide</i> (pp. 343-345).....	526
<i>Mosè in Egitto</i> (pp. 346-349)	527
<i>Mosè in Egitto</i> (pp. 350-355)	528
<i>Tancredi</i> (pp. 356-358)	529
<i>Tancredi</i> (pp. 359-361)	530
<i>Tancredi</i> (pp. 362-364)	531
<i>Armida</i> (pp.364-369).....	532
<i>Moïse et Pharaon</i> (pp. 370-372)	533
<i>Moïse et Pharaon</i> (pp. 373-375)	534
<i>Mosè in Egitto</i> (pp. 376-381)	535
<i>Mosè in Egitto</i> (pp. 382-384)	536
<i>Tancredi</i> (pp. 385-387)	537
<i>Tancredi</i> (pp. 388-389)	538
<i>Semiramide</i> (pp. 390-391).....	539

SOURCES PRIMAIRES.....	541
<i>Adelaide di Borgogna</i> , ROF, 2011.....	543
<i>Semiramide</i> de P. L. Pizzi, Aix-en-Provence, 1980.....	544
<i>Otello</i> de P. L. Pizzi, ROF, 1988.....	563
<i>Tancredi</i> de P. L. Pizzi, Schwetzingen, 1992.....	566
<i>Ricciardo e Zoraide</i> de L. Ronconi, Pesaro, ROF, 1990.....	567
<i>Maometto II</i> de P. L. Pizzi, Venise, T. La Fenice, 2005.....	568
<i>Mosè</i> de P. L. Pizzi, Pesaro, ROF, 1983.....	569
<i>Moïse et Pharaon</i> de L. Ronconi, Milan, La Scala, 2003.....	571
<i>Moïse et Pharaon</i> de Pier'Alli, Opéra de Rome, 2010.....	575
<i>Semiramide</i> de J. Copley, New York, MET, 1990.....	576
<i>Tancredi</i> de S. Vizioli, Venise, T. La Fenice, 1999.....	578
<i>Mosè in Egitto</i> de Graham Vick, Pesaro, ROF, 2011.....	580
INTERVIEWS	581
Interview à Stefano Vizioli	583
Interview au metteur en scène Marco Spada.....	586
Interview au basse - barytone Andrea Concetti.....	589
Interview au contraltiste Nicola Marchesini	591
INDEX DES ILLUSTRATIONS	593

Tableaux de référence⁵⁹⁵ des graphiques pp. 27 et 30

Ville	Nombre de spectacles	Registre
Bologne	2	buffo
Bologne	2	serio
Florence	2	buffo
Florence	1	serio
Milan	9	buffo
Milan	1	serio
Naples	5	buffo
Naples	1	serio
Pesaro	43	buffo
Pesaro	45	serio
Rome	2	buffo
Rome	2	serio
Turin	5	buffo
Turin	3	serio
Treviso	1	buffo
Trevis	0	serio
Venise	7	buffo
Venise	7	serio

Tableau de référence du graphique p. 30 ill. n° 2

Pays	Nombre de spectacles	Registre
Allemagne	118	buffo
Allemagne	5	serio
Autriche	2	buffo
Autriche	1	serio
Belgique	14	buffo
Belgique	7	serio
France	32	buffo
France	7	serio
Italie	77	buffo
Italie	62	serio
Luxembourg	2	buffo
Luxembourg	1	serio
Suisse	8	buffo
Suisse	3	serio

Tableau de référence du graphique p. 30 ill. n°3

Année	Nombre de spectacles
1980	1
1981	2
1982	1
1983	3
1984	0
1985	3
1986	2
1987	1
1988	2
1989	2
1990	1
1991	2
1992	1
1993	3
1994	1
1995	2
1996	2
1997	1
1998	2
1999	1
2000	1
2001	1
2002	1
2003	3
2004	5
2005	4
2006	2
2007	3
2008	2
2009	3
2010	2
2011	2

Tableau de référence du graphique p. 27, ill. n°1

⁵⁹⁵ Tous les graphiques que nous avons réalisés s'appuient sur les bases de données publiées sur le site www.publicopera.com qui prennent en compte les programmations des principales scènes lyriques italiennes et européennes de 1980 à aujourd'hui.

**FICHE TECHNIQUES
DES OPÉRAS DE ROSSINI**



Ill. 158. Gioachino Rossini / Auguste Charles Lemoine, d'après une photographie d'Erwin Hanfstaengl. Paris, BNF Richelieu Musique fonds stampe. Lithographie ; 16,5 x 13 cm (im.), 45 x 31,5 cm (f.)

- 1806** *Demetrio e Polibio*, « **dramma serio** »⁵⁹⁶ **en 2 actes sur un livret de V. Viganò-Mombelli, création au Teatro Valle de Rome, le 18 mai 1812**⁵⁹⁷.
- 1810** *La cambiale di matrimonio*, « farsa comica » en 1 acte sur un livret de G. Rossi, d'après une pièce de C. Federici (1791) et du livret de G. Checcherini *Il matrimonio per lettera di cambio* (1807), création au Teatro S Moisè de Venise, le 3 novembre 1810.
- 1811** *L'equivoco stravagante*, « opéra » en 2 actes, sur un livret de Gaetano Gasbarri, création au teatro du Corso de Bologne, le 26 octobre 1811.
- 1812** *L'inganno felice*, « opera semi-seria » en 1 acte sur un livret de G. Foppa, création au Teatro San Moisè de Venise, le 8 janvier 1812.
- 1812** *Ciro in Babilonia, ossia La caduta di Baldassare*, **opéra en 2 sur un livret de F. Aventi, création au Teatro Comunale de Ferrare, le 14 mars 1812.**
- 1812** *La scala di seta*, « farsa comica » en 1 acte sur un livret de G. Foppa, d'après *L'échelle de soie* de F. A. E. de Planard (1808), création au Teatro S Moisè de Venise, le 9 mai 1812.

⁵⁹⁶ Les *opere serie* sont écrites en gras

⁵⁹⁷ Les descriptions des opéras sont telles que l'on peut les lire sur les livrets.

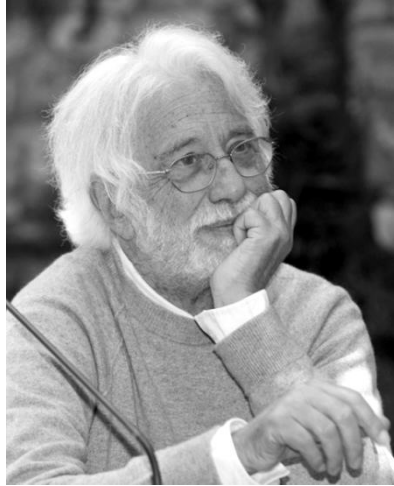
- 1812** *La pietra del paragone*, « melodramma giocoso » en 2 actes sur un livret de L. Romanelli, création au T. alla Scala de Milan, le 26 septembre 1812.
- 1812** *L'occasione fa il ladro*, « burletta per musica » en 1 acte sur un livret de L. Prividalli d'après *Le prétendu par hazard, ou L'occasion fait le larron* d'Eugène Scribe (1810), création au Teatro S Moisè de Venise, le 24 novembre 1812.
- 1813** *Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo*, « farsa giocosa » en 1 acte, sur un livret de G. Foppa, d'après *Le fils par hazard, ou Ruse et folie* d'A. de Chazet et E.-T. Maurice Ourry (1809), création au Teatro S Moisè de Venise, le 27 janvier 1813.
- 1813** ***Tancredi*, « melodramma eroico » en 2 actes sur un livret de G. Rossi et L. Lechi, d'après *Tanocrède* de Voltaire, création à La Fenice de Venise, le 6 février 1813.**
- 1813** *L'italiana in Algeri*, « opera » en 2 actes sur un livret d'A. Anelli, création au Teatro S Benedetto de Venise, le 22 mai 1813.
- 1813** ***Aureliano in Palmira*, « dramma serio » en 2 actes sur un livret de F. Romani, d'après *Zenobia in Palmira* de G. Sertor, création à La Scala de Milan, le 26 décembre 1813.**
- 1814** *Il turco in Italia*, « dramma buffo » en 2 actes sur un livret de F. Romani, d'après C. Mazzolà, création à La Scala de Milan, le 14 août 1814.
- 1814** ***Sigismondo*, « dramma » en 2 actes sur un livret de G. Foppa, création à La Fenice de Venise, le 26 décembre 1814.**
- 1815** ***Elisabetta, regina d'Inghilterra*, « dramma » en 2 actes sur un livret de G. Schmidt, d'après une pièce de Carlo Federici, elle même inspirée de *The Recess*, une nouvelle de S. Lee, création au T. San Carlo de Naples, le 4 octobre 1815.**
- 1815** *Torvaldo e Dorliska*, « dramma semiserio », en 2 actes sur un livret de C. Sterbini, d'après *Vie et amours du chevalier de Faubles* de J.-B. de Coudry, création au T. Valle de Rome, le 26 décembre 1815.
- 1816** *Il barbiere di Siviglia* (titre d'origine : *Almaviva, ossia L'inutile precauzione*), « commedia » en 2 actes sur un livret de C. Sterbini, d'après la pièce de P.-A. Beaumarchais et le livret *Il barbiere di Siviglia* de G. Petrosellini, écrit pour la musique de Paisiello, création au T. Argentina de Rome, le 20 février 1816.

- 1816 *La gazzetta*, « dramma » en 2 actes sur un livret de G. Palomba, d'après *Il matrimonio per concorso* de C. Goldoni, création au T. dei Fiorentini de Naples, le 26 septembre 1816.
- 1816 ***Otello, ossia Il moro di Venezia*, « dramma » en 3 actes sur un livret de F. Berio di Salsa, d'après W. Shakespeare, création au T. del Fondo de Naples, le 4 décembre 1816.**
- 1817 *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo*, « opera » en 2 actes sur un livret de J. Ferretti, d'après *Cendrillon*, de Charles Perrault et de *Agatina, o La virtù premiata* de C.-G. Etienne, création au T. Valle de Rome, le 25 janvier 1817.
- 1817 *La gazza ladra*, « melodramma » en 2 actes, sur un livret de G. Gherardini, d'après *La pie voleuse* de J. M. T. Baudouin d'Aubigny et L.-C. Caigniez, création à La Scala de Milan, le 31 mai 1817.
- 1817 ***Armida*, « dramma » en 3 actes sur un livret de G. Schmidt, d'après *La Gerusalemme liberata* de T. Tasso, création au T. San Carlo de Naples, le 9 novembre 1817.**
- 1817 ***Adelaide di Borgogna*, « dramma » en 2 actes sur un livret de G. Schmidt, création au T. Argentina de Rome, le 27 décembre 1817.**
- 1818 ***Mosè in Egitto*, « azione tragico-sacra » en 3 actes sur un livret d'A. L. Tottola, d'après *L'Osiride* de F. Ringhieri, création au T. San Carlo de Naples, le 5 mars 1818.**
- 1818 *Adina, o Il califfo di Bagdad*, « farsa » en 1 acte sur un livret de G. Bevilacqua-Aldobrandini, création au T. de S Carlos de Lisbonne, le 22 juin 1826.
- 1818 ***Ricciardo e Zoraide*, « dramma » en 2 actes sur un livret de F. Berio di Salsa, d'après *Il Ricciardetto*, de N. Forteguerri, création au T. San Carlo de Naples, le 3 décembre 1818.**
- 1819 ***Ermione*, « azione tragica » en 2 actes sur un livret d'A. L. Tottola, d'après *Andromaque* de Jean Racine, création au T. San Carlo de Naples, le 27 mars 1819.**
- 1819 ***Eduardo e Cristina*, « dramma » en 2 actes sur un livret de G. Schmidt revue par Bevilacqua-Aldobrandini et Tottola, création au T. San Benedetto de Venise, le 24 avril 1819.**
- 1819 ***La donna del lago*, « melodramma » en 2 actes sur un livret d'A. L. Tottola, d'après *The Lady of the Lake* de Walter Scott:, création au T. San Carlo de Naples, le 24 octobre 1819.**

- 1819 *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre*, « melodramma » en 2 actes sur un livret de F. Romani, d'après *Blanche et Montcassin, ou Les Vénitiens* d'A.-V. Arnault, création à La Scala de Milan, le 26 décembre 1819.
- 1820 *Maometto II*, « dramma » en 2 actes sur un livret de C. della Valle, d'après sa pièce *Anna Erizo*, création au T. San Carlo de Naples, le 3 décembre 1820.
- 1821 *Matilde (di) Shabran, ossia Bellezza, e cuor di ferro*, « melodramma giocoso » en 2 actes sur un livret de J. Ferretti, d'après *Euphrosine* de F.-B. Hoffmann et *Mathilde* de J. M. Boutet de Monvel, création au T. Apollo de Rome le 24 février 1821.
- 1822 *Zelmira*, « dramma » en 2 actes sur un livret d'A. L. Tottola, d'après Dormont de Belloy, création au T. San Carlo de Naples, le 16 février 1822.
- 1823 *Semiramide*, « melodramma tragico » en 2 actes sur un livret de G. Rossi, d'après *Sémiramis* de Voltaire, création à La Fenice de Venise, le 3 février 1823.
- 1825 *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro*, « opera » en 1 acte sur un livret de L. Balocchi, d'après *Corinne, ou L'Italie* d'A.-L.-G. de Staël, création au Théâtre italien de Paris, le 19 juin 1825.
- 1826 *Le siège de Corinthe*, « tragédie lyrique » en 3 actes sur un livret de Balocchi et A. Soumet, d'après le livret de *Maometto II*, création à l'Opéra de Paris, le 9 octobre 1826.
- 1827 *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge*, « opera » en 4 actes sur un livret de Balocchi et E. de Jouy, d'après le livret de *Mosè in Egitto*, création à l'Opéra de Paris, le 26 mars 1827.
- 1828 *Le comte Ory*, « opéra-comique » en 2 actes sur un livret d'E. Scribe et C.-G. Delestre-Poirson, d'après leur pièce, création à l'Opéra de Paris, le 20 août 1828.
- 1826 *Ivanhoé*, « opéra » sur un livret d'E. Deschamps et G.-G. de Wailly, création au théâtre de l'Odéon de Paris, le 15 septembre 1826 (opéra pastiche, adapté par Paccini, à partir de plusieurs opéras de Rossini).
- 1829 *Guillaume Tell*, « opéra » en 4 actes sur un livret d'E. De Jouy, H.-L.-F. Bis et autres, d'après F. von Schiller, création à l'Opéra de Paris, le 3 août 1829.

**FICHES TECHNIQUES
DES METTEURS EN SCÈNE**

THÉÂTROGRAPHIE ESSENTIELLE⁵⁹⁸ DE LUCA RONCONI



Ill. 159 Luca Ronconi. Photo Altrearti.

Mises en scène de théâtre parlé

- 1963** *La buona moglie* (assemblage de *La putta onorata* et de *La buona moglie* de Carlo Goldoni), Rome, T. Valle.
- 1965** *Il nemico di se stesso*, de Publio Terenzio Afro, Tripoli, T. de Sabrata.
- 1966** *I lunatici*, de Thomas Middleton et Samuel Rowley, Urbino, Cour du Palais Ducal.
- 1967** *Misura per Misura*, de William Shakespeare, Turin, Jardins du Palis Royal.
- 1968** *Riccardo III*, de William Shakespeare, Turin, T. Alfieri.
Candelaio, de Giordano Bruno, Venise, T. La Fenice.
- 1969** *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, réduction d'Edoardo Sanguineti, Musique de Salvo Sciarrino, Prato, T. Metastasio.
- 1972** *La Centaura*, de Giovan Battista Andreini, décors de Pier Luigi Pizzi, Rome, Cinecittà.
Oresteia, d'Eschyle, Belgrade, Filmskijgrad.

⁵⁹⁸ Pour une théâtrographie exhaustive de 1953 à 2002 cf. L. CAVAGLIERI, *Invito al teatro...*, *op.cit.*

- 1973** *Die Backen*, d'Euripide, décors de Pier Luigi Pizzi, Vienne, Burgtheater.
Una partita a scacchi, de Thomas Middleton, décors et costumes de Pier Luigi Pizzi, Rome, Teatro-studio Eleonora Duse.
- 1975** *Die Vögel*, d'Aristophane, Vienne, Burgtheater.
- 1976** *Die Orestie*, d'Eschyle, Vienne, Burgtheater.
- 1977** *L'anitra selvatica*, d'Henrik Ibsen, Prato, T. Metastasio.
- 1978** *Le Baccanti*, d'Euripide, Prato, Istituto Magnolfi.
Calderón, de Pier Paolo Pasolini, Prato, T. Metastasio.
La Torre, de Hugo von Hofmannsthal, Prato, T. Fabbricone.
- 1979** *L'uccellino azzurro*, de Maurice Maeterlinck, Reggio Emilia, T. Municipale.
- 1982** *Spettri*, d'Henrik Ibsen, Spolète, Église de S. Niccolò (Festival dei Due Mondi)
- 1983** *Il sogno*, d'August Strindberg, Rome, Teatro-studio Eleonora Duse.
- 1984** *Santa Giovanna*, de George Bernard Shaw, Pistoia, T. Manzoni.
Fedra, de Jean Racine, Prato, T. Metastasio.
Le due commedie in commedia, de Giovan Battista Andreini, Venise, T. Malibran.
- 1985** *La commedia della seduzione* d'Arthur Schnitzler, Prato, T. Metastasio.
- 1986** *Ignorabimus*, d'Arno Holz, Prato, T. Fabbricone.
- 1987** *Le marchand de Venise*, de William Shakespeare, Paris, T. Odéon.
- 1988** *Dialoghi delle carmelitane*, de Georges Bernanos, Modena, T. Storchi.
Mirra, de Vittorio Alfieri, Turin, T. Carignano.
- 1989** *Tre sorelle*, d'Anton Cechov, Gubbio, T. Comunale.
Strano interludio, d'Eugene Gladstone O'Neill, Turin, T. Carignano.
L'uomo difficile, de Hugo von Hofmannsthal, Turin, T. Carignano.
- 1990** *Gli ultimi giorni dell'umanità* de Karl Kraus, Turin, Lingotto.
- 1992** *L'aquila bambina*, d'Antonio Syxty, Milan, T. dell'Elfo.
- 1993** *L'affare Makropulos*, de Karel Capek, Gênes, T. della Corte.
- 1994** *Aminta*, de Torquato Tasso, Rome, T. Argentina.
- 1995** *Re Lear*, de William Shakespeare, Rome, T. Argentina.
- 1996** *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, de Carlo Emilio Gadda, Rome, T. Argentina.
- 1996** *Ruy Blas*, de Victor Hugo, Turin, T. Carignano.

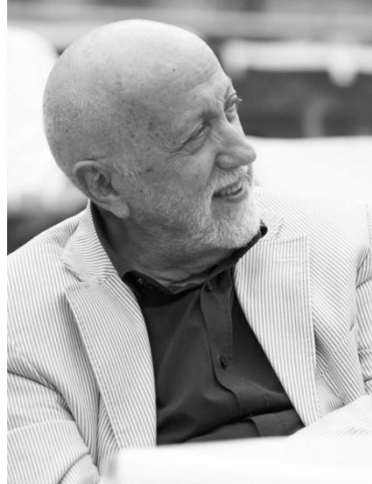
- 1997** *Davila Roa*, d'Alessandro Baricco, Rome, T. Argentina.
Il lutto si addice ad Elettra, d'Eugene Gladstone O'Neill, Rome, T. Argentina.
- 1998** *I fratelli Karamazov*, de Fëdor Dostoevskij, Rome, T. Argentina.
Questa sera si recita a soggetto, de Luigi Pirandello, Lisbonne, T. Nacional Doña Maria II.
- 2000** *La vita è sogno*, de Pedro Calderón de la Barca, Milan, T. Strehler.
- 2001** *Lolita*, de Vladimir Vladimirovič Nabokov, Milan, T. Strehler.
I due gemelli veneziani, de Carlo Goldoni, Milan, T. Grassi.
- 2002** *Phoenix*, de Marina Ivanovna Cvetaeva, Milan, T. Studio.
Quel che sapeva Maisie, d'Henry James, Milan, T. Grassi.
Infinities, de John David Barrow, Milan, Bovisa.
Prometeo incatenato, d'Eschyle, Syracuse, T. Grec.
Le Baccanti, d'Euripide, T. Grec.
Le rane, d'Aristofane, T. Grec.
- 2003** *Amor nello specchio*, de Giovan Battista Andreini, Ferrare, Corso Ercole I d'Este.
- 2004** *Peccato che fosse puttana*, de John Ford, Parme, T. Farnese.
- 2005** *Professor Bernhardi* d'Arthur Schitzler, Gênes, Progetto Genova capitale Europea della Cultura 2004.
- 2007** *Il ventaglio* de Goldoni, Milan, T. Strehler.
Fahrenheit 451 di Ray Bradbury, Turin, Salon du livre.
Odissea doppio ritorno, de Botho Strauss, Ferrare.
Un altro gabbiano, d'après Tchekhov. Spolète, Festival dei due Mondi.
- 2008** *Sogno di una notte di mezza estate*, de W. Shakespeare, Milan, T. Strehler.
- 2009** *Il mercante di Venezia*, de W. Shakespeare, Milan, T. Strehler.
Giusto la fine del mondo de Jean-Luc Lagarce, Milan, T. Strehler.
- 2010** *I beati anni del castigo* di Fleur Jaeggy, Milan, T. Strehler.
- 2011** *La compagnia degli uomini*, d'Edward Bond, Milan, T. Strehler.
- 2012** *Santa Giovanna dei macelli*, de Bertold Brecht, Milan, T. Strehler.

Mises en scène lyriques

- 1967** *Giovanna al Rogo*, d'A. Honneger, Turin, T. Nuovo, dir. G. Rivoli.
- 1970** *Carmen*, de G. Bizet, Vérone, T. Romano, dir. O. de Fabritiis, décors et costumes P. L. Pizzi.
- 1974** *Die Walküre*, de R. Wagner, Milan, T. alla Scala, dir. W. Sawallisch, décors et costumes P. L. Pizzi.
- 1975** *Faust*, de C. Gounod, Bologne, T. Comunale, dir. R. Giovaninetti, décors et costumes P. L. Pizzi.
- Siegfrid*, de R. Wagner, Milan, T. alla Scala, dir. W. Sawallisch, décors et costumes P. L. Pizzi.
- Il barbiere di Siviglia*, de G. Rossini, Paris, T. Odéon, dir. D. Masson.
- Oberon*, de C. M. Von Weber, Berlin Est, Deutsche Staatsoper, dir. W. Rennert, décors et costumes P. L. Pizzi.
- Orfeo e Euridice*, de C. W. Gluck, Florence, Maggio Musicale Fiorentino, dir. R. Muti, décors et costumes P. L. Pizzi.
- 1977** *Nabucco*, de G. Verdi, Florence, Maggio Musicale Fiorentino, dir. R. Muti, décors et costumes P. L. Pizzi.
- Der Fliegende Holländer*, de R. Wagner, Nürnberg, Nürnberg Opernhaus, dir. H. Gierster, décors et costumes P. L. Pizzi.
- Il trovatore*, de G. Verdi, Florence, T. Comunale, dir. R. Muti, décors et costumes P. L. Pizzi.
- Don Carlo*, de G. Verdi, Milan, T. alla Scala, dir. C. Abbado.
- 1978** *Norma*, de V. Bellini, Florence, T. Comunale, dir. R. Muti.
- 1979** *Das Rheingold*, de R. Wagner, Florence, Maggio Musicale Fiorentino, dir. Z. Mehta, décors et costumes P. L. Pizzi.
- 1980** *Die Walküre*, de R. Wagner, Florence, Maggio Musicale Fiorentino, dir. Z. Mehta, décors et costumes P. L. Pizzi.
- Les contes d'Hoffmann*, de J. Offenbach, Florence, T. Comunale, dir. Karl Lagerfeld.
- 1981** *Die Götterdämmerung*, de R. Wagner, Florence, Maggio Musicale Fiorentino, dir. Z. Mehta, décors et costumes P. L. Pizzi.

- 1983** *Moïse et Pharaon ou le passage de la Mer Rouge*, de G. Rossini, Paris, T. de l'Opéra, dir. G. Prêtre.
- 1984** *Il viaggio a Reims*, de G. Rossini, Pesaro, ROF, dir. C. Abbado.
- 1985** *Aida*, de G. Verdi, Milan, T. alla Scala, dir. L. Maazel.
Orfeo, de L. Rossi, Milan, T. alla Scala, dir. B. Rigacci.
- 1988** *Guglielmo Tell*, de G. Rossini, Milan, T. alla Scala, dir. R. Muti.
- 1990** *Don Giovanni*, de W. A. Mozart, Bologne, T. Comunale, dir. R. Chailly.
Ricciardo e Zoraide, de G. Rossini, Pesaro, ROF, dir. R. Chailly.
- 1993** *Armida*, de G. Rossini, Pesaro, ROF ; dir. D. Gatti.
Il caso Makropulos, de L. Janáček, Turin, T. Regio, dir. P. Steimberg.
- 1994** *Otello*, de G. Rossini, Bruxelles, T. de la Monnaie, dir. G. Gelmetti.
- 1995** *Turn of the Screw*, de B. Britten, Turin, T. Regio, dir. B. Campanella.
- 1996** *Teorema*, de G. Battistelli, Rome, Borghetto Flaminio, dir. V. Parisi.
- 1997** *Tosca*, de G. Puccini, Milan, T. alla Scala, dir. S. Bychkov.
- 1998** *L'Orfeo*, de C. Monteverdi, Florence, Maggio Musicale Fiorentino, dir. R. Jacobs.
La Cenerentola, de G. Rossini, Pesaro, ROF, dir. C. Rizzi.
- 1999** *Il ritorno di Ulisse in patria*, de C. Monteverdi, Florence, Maggio Musicale Fiorentino, dir. T. Pinnock
Lohengrin, de R. Wagner, Florence, T. Comunale, dir. J. Jones.
Don Giovanni, de W. A. Mozart, Salzbourg, Grosses Festspielhaus, dir. L. Maazel.
- 2000** *L'incoronazione di Poppea*, de C. Monteverdi, Florence, Maggio Musicale Fiorentino, dir. I. Bolton.
Ariadne auf Naxos, de R. Strauss, Milan, T. alla Scala, dir. G. Sinopoli.
- 2001** *La donna del lago*, de G. Rossini, Pesaro, ROF, dir. D. Gatti.
Lear, d'A. Reimann, Turin, T. Regio, dir. A. Fagen.
- 2002** *Giulio Cesare*, de G. F. Händel, Madrid, T. Real, dir. A. Fagen.
- 2004** *L'Europa riconosciuta*, d'A. Salieri, Milan, T. alla Scala, dir. R. Muti, décors et costumes P. L. Pizzi.
- 2010** *La clemenza di Tito*, de W. A. Mozart, Naples, T. San Carlo, dir. J. Tate.
- 2011** *Semiramide*, de G. Rossini, Naples, T. San Carlo, dir. G. Ferro.

THÉÂTROGRAPHIE ESSENTIELLE⁵⁹⁹ DE PIER LUIGI PIZZI



Ill. 160. Pier Luigi Pizzi. Photo GBOpera magazine.

Scénographies de théâtre parlé et chanté

- 1951** *Leocadia*, de J. Anouilh, Gênes, msc⁶⁰⁰. Salle de la Place Tommaseo, msc G. C. Castello.
- 1952** *Don Giovanni*, de W.A. Mozart, Gênes, T. Carlo Felice, msc. G Cesare Castello, dir. F. Capuana.
- 1955** *Il Turco in Italia*, de G. Rossini, Naples, Teatro di Corte, msc. F. Enriquez, dir. V.Gui.
Madama Butterfly, de G. Puccini, Gênes, T. Augustus, msc. F. Enriquez , dir. E. Tieri.
Il barbiere di Siviglia, de G. Rossini, Rome, T. dell'Opera, msc F. Enriquez, dir. A. Questa.
- 1956** *Carmen*, de G. Bizet, Gênes, T. Carlo Felice, msc F. Zeffirelli, dir. P. Dervaux.
Turandot, de G. Puccini, Gênes, msc. Et dir. E. Tieri.

⁵⁹⁹ Pour une théâtrographie exhaustive de 1951 à 2006 cf. L. ARRUGA, Pier Luigi Pizzi..., *op.cit.*

⁶⁰⁰ Nous avons utilisé "msc" pour iniquer "mise en scène de" et "dir." Pour la direction musicale

- 1957** *Il signor Bruschino*, Milan, Piccola Scala, msc S. Bolchi, G. Gavazzeni.
Sansone e Dalila, de C. Saint-Saëns, Gênes, msc F. De Quell, dir. F. Capuana.
Il turco in Italia, de G. Rossini, Gênes, T. Carlo Felice, msc. et dir. V. Gui.
Lo Frate 'nnamurato de Pergolèse, Spolète, T. Caio Melisso, msc F. Zeffirelli,
dir. E. Gerelli.
- 1959** *Orlando*, de G. F. Haendel, Florence, T. alla Pergola, msc M. Ferrero, dir. B. Rigacci.
- 1960** *Il Turco in Italia*, de G. Rossini, Venise, T. La Fenice, msc. G. Pacuvio, dir. O. de Fabritiis.
Il barbiere di Siviglia, de G. Rossini, Rome, T. dell'Opera, msc. M. Lanfranchi, dir. O. de Fabritiis
- 1962** *Il Trovatore*, de G. Verdi, Milan, T. alla Scala, msc G. De Lullo, dir. G. Gavazzeni.
- 1963** *Luisa Miller*, de G. Verdi, Palerme, T. Massimo, msc M. Wallmann, dir. N. Sanzogno.
- 1964** *La Cenerentola*, de G. Rossini, T. alla Scala, msc G. De Lullo, dir. G. Gavazzeni.
- 1966** *Alceste*, de C. W. Gluck, Florence, Maggio Musicale Fiorentino, msc G. De Lullo, dir. V. Gui.
- 1967** *Maria Stuarda*, de G. Donizetti, Florence, Maggio Musicale Fiorentino, msc G. De Lullo, dir. F. Molinari Pradelli
Lucia di Lammermoor, de G. Donizetti, Milan, T, alla Scala, msc G. De Lullo,
dir. C. Abbado.
Il Gattopardo, d'Angelo Musco, Palerme, T. Massimo, msc L. Squarzina, dir. A. Musco.
- 1968** *Mosè in Egitto*, de G. Rossini, Venise, T. La Fenice, msc A. Fassini, dir. F. Molinari Pradelli, chorégraphies B. Stevenson. (première reprise à Venise du XX^e siècle de *Mosè* en quatre actes)
I due Foscari, de G. Verdi, Rome, T. dell'Opera, msc G. De Lullo, B. Bartoletti.
Medea, de L. Cherubini, Venise, T. La Fenice, msc. A. Fassini, dir. C. Franci.

- 1969** *Belisario*, de G. Dinizetti, Venise, T. La Fenice, msc. A. Fassini, dir. G. Gavazzeni
Macbeth, de G. Verdi, Rome, T. dell'Opera, msc G. De Lullo, dir. B. Bartoletti.
Turandot, de G. Puccini, Vérone, Arena, msc L. Squarzina, dir. F. Molinari Pradelli.
Don Carlo, de G. Verdi, Vérone, costumes de P. L. Pizzi, décors de L. Damiani, msc J. Vilar, dir. E. Inbal.
I Lombardi alla prima crociata, de G. Verdi, Rome, T. dell'Opera, msc L. Squarzina, dir. G. Gavazzeni.
Ernani, de G. Verdi, Milan, T. alla Scala, msc G. De Lullo, dir. A. Votto.
- 1970** *Armida*, de G. Rossini, Venise, T. La Fenice, msc A. Fassini, dir. C. Franci, chorégraphies Serge Lifar.
La Traviata, de G. Verdi, Verone, Arena, msc. M. Bolognini, dir. B. Bartoletti.
Carmen, de G. Bizet, Verone, Arena, msc. L. Ronconi, dir. O. de fabritiis, Chorégraphies L. Novaro.
Juditha Triumphans, d'A. Vivaldi, Rome, Basilique Santa Sabina, msc. S. Sequi, dir. R. Fasano.
- 1971** *Il Corsaro*, de G. Verdi, Venise, T. La Fenice, msc. A. Fassini, dir. C. Franci.
Il Matrimonio segreto, de D. Cimarosa, Rome, T. Olimpico, msc. S. Sequi, dir. R. Fasano.
- 1972** *Roberto Devereux*, de G. Dinizetti, Venise, T. La Fenice, msc. A. Fassini, dir. B. Bartoletti.
Aïda, de G. Verdi, Milan, T. alla Scala, msc De Lullo, dir. C. Abbado.
Boris Godounov, Venise, msc . P. Faggioni
- 1973** *Don Carlo*, de G. Verdi, Venise, T. La Fenice, msc. P. Faggioni, dir. G. Prêtre.
- 1974** *Guglielmo Tell*, de G. Rossini, Florence, Musicale Fiorentino, msc. S. Sequi, dir. R. Muti, Chorégraphies . J. Charrat.
- 1975** *Faust*, de C. Gounod, Bologne, T. Comunale, msc. L. Ronconi, dir. R. Giovaninetti, Chorégraphies G. Urbani.
Siegfrid, de R. Wagner, Milan, T. alla Scala, msc. L. Ronconi, dir. W. Sawallish.

- Otello*, de G. Verdi, Chicago, msc. A. Fassini, dir. B. Bartoletti.
- 1976** *Attila*, de G. Verdi, Venise, T. La Fenice, msc. A. Fassini, dir. B. Bartoletti.
Così fan tutte, de W. A. Mozart, Milan, T. La Scala, msc. G. Patroni-Griffi, dir. K. Böhm.
Oberon, de C. M. von Weber, Berlin, Deutsche Staatsoper, msc. L. Ronconi, dir. W. Rennert.
- 1977** *Nabucco*, de G. Verdi, Florence, Maggio Musicale Fiorentino, msc. L. Ronconi, dir. R. Muti.
Der Fliegende Holländer, de R. Wagner, Nuremberg, Staatstheater, msc. L. Ronconi
- 1978** *Les Martyrs*, de G. Dinizetti, Venise, T. La Fenice, msc. A. Fassini, dir. G. Gelmetti.
- 1979** *Otello*, de G. Verdi, Venise, T. La Fenice, msc. A. Fassini, dir. E. Inbal.
Das Rheingold, Florence, Maggio Musicale Fiorentino, msc. L. Ronconi, dir. Z. Mehta.
- 1981** *Die Walküre*, de R. Wagner, Florence, Maggio Musicale Fiorentino, msc. L. Ronconi, dir. Z. Mehta.
Siegfried, de R. Wagner, Florence, Maggio Musicale Fiorentino, msc. L. Ronconi, dir. Z. Mehta.
Götterdämmerung, de R. Wagner, Florence, Maggio Musicale Fiorentino, msc. L. Ronconi, dir. Z. Mehta.
- 2004** *Europa riconosciuta*, d'A. Salieri, Milan, T. Scala, msc. L. Ronconi, dir. R. Muti.

Mises en scène lyriques

- 1977** *Don Giovanni*, de W. A. Mozart, Turin, T. Regio, dir. Thomas Hungar, première mise en scène
- 1978** *I Masnadieri*, de G. Verdi, Milan, T. La Scala, dir. R. Chailly
Fedora, d'U. Giordano, Bologne, T. Comunale, dir. M. Arena.
Orlando furioso d'A. Vivaldi, Vérone, Teatro Filodrammatici, dir. C. Scimone

- La parisina*, de P. Mascagni, Rome, T. dell'Opera, dir. G. Gavazzeni.
- 1979** *I due Foscari*, de G. Verdi, Milan, T. alla Scala, dir. R. Chailly.
- 1980** *Semiramide*, de G. Rossini, festival d'Aix-en-Provence, palais de l'Ancien Archevêché, dir. J. L. Cobos. Coproduction avec le T. des Champs-Élysées, le T. Regio de Turin et le T. Carlo Felice de Gênes.
- 1981** *L'assedio di Corinto*, de G. Rossini, Florence, T. Comunale, dir. E. Inbal.
Ariodante, de G. F. Haendel, Milan, Piccola Scala, dir. A. Curtis.
- 1982** *Tancredi*, de G. Rossini, Pesaro, août 1982
Macbeth, de G. Verdi, Paris, T. du Châtelet, D. Renzetti.
- 1983** *Parsifal*, de R. Wagner, Venise, T. La Fenice, dir. G. Ferro.
Les Indes galantes, de J.-F. Rameau, Paris, T. du Châtelet, dir. P. Herreweghe.
Lucia di Lammermoor, de G. Donizetti, Milan, T. alla Scala, dir. N. Santi.
Hippolyte et Aricie, de J.-F. Rameau, festival d'Aix-en-Provence, palais de l'Ancien Archevêché, dir. J. E. Gardiner.
Mosè in Egitto, de G. Rossini, Pesaro, ROF, dir. C. Scimone (repris en 1985)
- 1984** *Alceste*, de C. W. Gluck, Genève, Grand Théâtre, dir. H. Stein.
Orfeo, de C. Monteverdi, Florence, Palais Pitti.
- 1985** *Rinaldo*, de G. F. Haendel, Reggio Emilia, T. Valli, dir. C. F. Farncombe.
Don Carlo, de G. Verdi, Florence, Maggio Musicale Fiorentino, dir. J. Conlon.
Il Re pastore, de W. A. Mozaert, Vicence, Teatro Olimpico, dir. G. Ferro.
Maometto II, de G. Rossini, Pesaro, ROF, dir. Claudio Scimone.
Le siège de Corinthe, de G. Rossini, Paris, Opéra Garnier, dir. A. Östman, chorégraphie Eugène Plyakov.
- 1986** *Nel giorno di Santa Cecilia*, de H. Purcell, Reggio Emilia, T. Valli, dir. C. F. Farncombe.
I Puritani, de V. Bellini, Bari, T. Petruzzelli, dir. G. Ferro.
La Clemenza di Tito, de W. A. Mozart, Venise, T. La Fenice, dir. H. Vonk.
Bianca e Faliero, de G. Rossini, Pesaro, ROF, dir. D. Renzetti (repris en 1989).
- 1987** *Chapeau de paille d'Italie*, de N. Rota, Reggio Emilia, T. Valli, dir. B. Campanella.
Armida de G. Rossini, Bonn, Opernhaus, dir. G. Ferro.

- Lohengrin*, de R. Wagner, Venise, T. La Fenice, dir. G. Khun.
- 1988** *Salomé*, de R. Strauss, Venise, T. La Fenice, dir. G. Khun.
- Stiffelio*, de G. Verdi, Venise, T. La Fenice, dir. H. Soudant.
- Otello*, de G. Rossini, Pesaro, ROF, dir. J. Pritchard.
- 1989** *Guillaume Tell*, de G. Rossini, Paris, T. des Champs Élysées, dir. P. Olmi (Prix de la Critique)
- Don Carlo*, Vienne, Wiener Staatsoper, dir. C. Abbado.
- I Vespri siciliani*, Milan, T. alla Scala, dir. R. Muti.
- 1990** *Les Troyens*, de H. Berlioz, Paris, Opéra Bastille, dir. M. W. Chung.
- L'Italiana in Algeri*, de G. Rossini, Monte-Carlo, salle Garnier, dir. B. Campanella.
- La Traviata*, de G. Verdi, Venise, T. La Fenice, dir. R. Abbado.
- 1991** *Castor et Pollux*, J.-P. Rameau, festival d'Aix-en-Provence, palais de l'Ancien Archevêché, dir. W. Christie.
- I Capuleti e i Montecchi*, de V. Bellini, Venise, T. La Fenice, dir. Bruno Campanella.
- Tancredi*, de G. Rossini, Pesaro, ROF, dir. D. Gatti.
- 1992** *Armide*, de C. W. Gluck, Versailles, T. de Cour, dir. M. Minkowski
- Tancredi*, de G. Rossini, Schwetzingen, Festspiele, dir. G. Gelmetti.
- Semiramide*, Venise, T. La Fenice, dir. H. Lewis (reprise de la production de 1980)
- 1993** *Buovo d'Antona*, de T. Traetta, T. La Fenice, dir. A. Curtis.
- Mosè*, de G. Rossini, Venise, T. La Fenice, dir. G. Navarro.
- 1995** *Pelléas et Mélisande*, de C. Debussy, Venise, T. La Fenice, dir. M. Soustrot.
- Martyre de Saint-Sébastien*, de G. D'Annunzio et C. Debussy, Venise, T. La Fenice, dir. M. Soustrot.
- Guillaume Tell*, de G. Rossini, Pesaro, ROF, dir. G. Gelmetti.
- 1999** *Death in Venice*, de B. Britten, Gênes, T. Carlo Felice, dir. B. Bartoletti.
- 2001** *Il Trovatore*, de G. Verdi, Florence, Maggio Musicale Fiorentino, dir. Z. Mehta.
- Die Zauberflöte*, de W. A. Mozart, Rome, T. dell'Opera, dir. G. Gelmetti.
- Le Nozze di Teti e Peleo*, de Rossini, Pesaro, ROF, dir. G. Carella.

- 2002** *Euryanthe*, de C. M. von Weber, Cagliari, T. Lirico, dir. G. Korsten.
Idomeneo, de W.A. Mozart, Ancône, T. delle Muse, dir. G. Korsten.
Thaïs, de J. Massenet, Venise, T. La Fenice, dir. M. Viotti.
- 2003** *La pietra del paragone* de G. Rossini, Pesaro, ROF, dir. C. Rizzi.
Le domino noir, de D. Auber, Venise, T. Malibran, dir. M. Minkowski.
- 2004** *Les Pêcheurs de Perles*, de G. Bizet, Venise, T. Malibran, dir. M. Minkowski.
Hans Heiling, de H. Marschner, Cagliari, T. Lirico, dir. R. Palumbo.
Les Contes d'Hoffmann, de J. Offenbach, Macerata, Sferisterio, dir. F. Chaslin.
- 2005** *Ernani*, de G. Verdi, Vérone, T. Filarmonico, dir. M. Armiliato.
Maometto II, de G. Rossini, Venise, T. La Fenice, dir. C. Scimone.
Semiramide, de G. Rossini, Rome, T. dell'Opera, dir. G. Gelmetti.
La Gioconda, d'A. Ponchielli, Vérone, Arena, dir. D. Renzetti.
Le Bel indifférent, de M. Tutino et J. Cocteau et *Les Mamelles de Tirésias* de F. Poulenc et G. Apollinaire, Macerata, Sferisterio, dir. G. Tourniaire.
Elegy for Young Lovers, de H. W. Henze, Ancône, T. delle Muse, dir. L. Koenings.
- 2006** *A Midsummer Night's Dream*, de B. Britten, Madrid, T. real. Dir. A. Jordan.
Un ballo in maschera, de G. Verdi, Palermo, T. Massimo, dir. S. Ranzani.
Turandot, de G. Puccini, Macerata, Sferisterio, dir. D. Renzetti.
- 2007** *Il Crociato in Egitto*, de G. Meyerbeer, Venise, T. La Fenice, dir. E. Villaume.
Falstaff, de G. Verdi, Bologne, T. Comunale, dir. J. Conlon.
Maria Stuarda, de G. Donizetti, Macerata, Sferisterio, dir. R. Frizza.
Saul, de F. Testi, Macerata, Sferisterio, dir. G. Tourniaire.
- 2008** *Neues vom Tage*, de P. Hindemith, Ancône, T. delle Muse, dir. B. Bartoletti.
Die lustige Witwe, de F. Lehár, Milan, T. alla Scala, dir. A. Fisher.

THÉÂTROGRAPHIE ESSENTIELLE⁶⁰¹ DE PIER'ALLI



III. 161 Pier'Alli. Photo Archivio Opera Roma

Spectacles « totales » : mise en scène, décors et/ou texte dramatique

- 1972** *La signorina Giulia*, d'A. Strindberg, Florence, Palazzo Pitti, T. Rondò di Bacco, Groupe Ouroboros (décors, scènes, costumes, acteur)
- 1978** *Winnie, dello sguardo* d'après *Happy Days* de S. Beckett, Florence, Palazzo Pitti, T. Rondò di Bacco, Groupe Ouroboros, musique S. Bussotti (mise en scène et texte)
- 1980** *Giulia round Giulia* d'après *Miss Julie* d'A. Strindberg, T. Fabbricone, Prato, Groupe Ouroboros, coproduction avec le CRT Milano (acteur et texte dramatiques)
- 1982** *Vanitas* de S. Sciarrino, Milan, Piccola Scala.
- 1983** *Lohengrin* de S. Sciarrino, d'après J. Laforgue, Milan, Piccola Scala, dir. S. Sciarrino.

⁶⁰¹ Pour une théâtrographie exhaustive de 1969 à 1998 cf. M. BUSCARINO, *Pier'Alli...*, *op. cit.*

1986 *La chute de la maison Usher (The Fall of the house of Usher)* de C. Debussy,
Milan, T. Nazionale.

Mises en scène lyriques

1983 *L'elisir d'amore*, de G. Donizetti, Venise, T. La Fenice, dir. C. Scimone.
Pierrot Lunaire, Erwartung, *Die Glückliche Hand*, d'A. Schönberg, Vicence,
T. Olimpico, dir. Z. Pesko.

1984 *Il sogno di Scipione*, de W. A. Mozart, Vicence, T. Olimpico, dir. C. Hogwood.

1985 *Le nozze di Figaro* de W. A. Mozart Festival Aix-en-Provence, dir. J. E.
Gardiner.

Curlew river, The prodigal son, de B. Britten, Venise, T. San Giovanni e
Paolo, dir. A. Bacchielli.

1987 *I Capuleti e I Montecchi*, de V. Bellini, Pise, T. Verdi, dir. D. Renzetti.

1988 *Die Walküre*, de R. Wagner, Bologne, T. Comunale, dir. R. Chailly.

1990 *Il trovatore*, de G. Verdi, Zürich, Opernhaus, dir. N. Santi.

Siegfried, de R. Wagner, Bologne, T. Comunale, dir. P. Schneider.

Simon Boccanegra, de G. Verdi, Venise, T. La Fenice, dir. R. Patemostro.

1992 *Götterdämmerung*, de R. Wagner, Bologne, T. Comunale, dir. R. Chailly.

1993 *Beatrice di Tenda*, de V. Bellini, Milan, T. alla Scala, dir. M. Viotti.

1994 *Dido and Aeneas*, de H. Purcell, Palerme, T. Politeama, dir. A. Curtis.

1995 *Il ballo delle ingrate*, de C. Monteverdi, Vérone, T. Filarmonico, Festival di
Primavera, dir. S. Vartolo.

Antiparnaso, d'Orazio Vecchi Vérone, T. Filarmonico, Festival di Primavera,
chorégraphie de Mauro Bigonzetti, dir. S. Vartolo.

1996 *Matilde di Shabran*, de G. Rossini, Pesaro, ROF, chorégraphie d'A.
Panzavolta, dir. Y. Abel.

Pelleas et Mélisande, de C. Debussy, Lille, T. de l'Opéra, dir. J.-C. Casadeus.

1998 *Der Freischütz*, de C. M. von Weber, Milan, T. alla Scala, dir. D. Runnicles.

2001 *Aida*, de G. Verdi, Bologne, T. Comunale, dir. D. Gatti chorégraphies de S.
Chiesa.

2002 *Oberto conte di San Bonifacio*, de G. Verdi, Gênes, T. Carlo Felice, dir. N.
Luisotti.

- La memoria perduta*, de F. E. Scogna, Rome, T. Brancaccio, dir. F. E. Scogna.
- 2004** *Beatrice di Tenda*, de V. Bellini, Milan, T. alla Scala, dir. R. Palumbo.
- I Masnadieri*, de G. Verdi, Bilbao, ABAO, dir. F. M. Carminati.
- Requiem*, de G. Verdi, Piacence, T. Comunale, dir. Rostropovich.
- 2005** *Das Rheingold*, de R. Wagner, Rome, T. dell'Opera, dir. W. Humburg.
- Ernani*, de G. Verdi, Parme, Festival Verdi, dir. A. Allemandi.
- 2006** *Lucia di Lammermoor*, de G. Donizetti, Milan, T. alla Scala, dir. R. Abbado.
- 2010** *Moïse et Pharaon*, de G. Rossini, Rome, T. dell'Opera, dir. R. Muti.
- Fidelio*, de L. Beethoven, Valencia, T. Artes, dir. F. Haider, dir. Z. Mehta.
- 2011** *Adelaide di Borgogna* de G. Rossini, Pesaro, ROF, dir. D. Jurowski.

FICHES TECHNIQUE
DES SPECTACLES ROSSINIENS ANALYSÉS
(par ordre de citation)

La Cenerentola (p.105)

« Drame giocoso » de Giacomo Ferretti

Edition critique : Alberto Zedda (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Pesaro, Rosini Opera Festival

Salle : Palafestival

Année: 1998

Chef d'orchestre : Carlo Rizzi

Mise en scène : Luca Ronconi

Metteur en scène collaborateur : Ugo Tessitore

Décors : Margherita Palli

Costumes : Carlo Diappi

Avec

Don Ramiro: Juan Diego Florez

Dandini: Alessandro Corbelli

Don Magnifico : Bruno Praticò

Clorinda : Rosanna Savoia

Tisbe : Marina Comparato

Angelina-Cenerentola: Vesselina Kasarova

Alidoro : Lorenzo Regazzo

Coro da Camera di Praga

Chef du chœur : Lubomír Mátl

ORT-Orchestra della Toscana

Il barbiere di Siviglia (p.122)

Lieu : Paris, Théâtre Odéon

Année : 1975

Chef d'Orchestre : Diego Masson

Décors et costumes : Gae Aulenti

Avec

Antonio Barasorda

Maria Casula

Manuel Gonzales

Richard McKee

Joseph Rouleau

Sonia Nigoghossian

Maurice Sieyes

Il Viaggio a Reims (pp. 123-129)

« Drame giocoso » de Luigi Balocchi

Edition critique : Janet Johnson (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Pesaro, Rossini Opera Festival

Salle : Auditorium Pedrotti

Année: 1984

Chef d'orchestre : Claudio Abbado

Mise en scène : Luca Ronconi

Décors et costumes : Gae Aulenti

Avec

Corinna: Cecilia Gasdia	Barone di Trombonok : Enzo Dara
Marchesa Melibea: Lucia Valentini Terrani	Don Alvaro : Leo Nucci
Contessa di Folleville : Lella Cuberli	Don Prudenziò : Giorgio Surjan
Madama Cortese : Katia Ricciarelli /Antonella Bandelli	Don Luigino : Oslavio Di Credico
Cavalier Belfiore : Edoardo Gimenez	Maddalena : Raquel Pierotti
Conte di Libenskof : Dalmacio Gonzales /Francisco Araiza	Delia : Antonella Bandelli
Lord Sidney : Samuel Ramey	Modestina : Bernadette Manca di Nissa
Don Profondo : Ruggero Raimondi	Antonio : Luigi De Corato
	Zefirino : Ernesto Gavazzi
	Gelsomino : William Matteuzzi

Chœur Philharmonique de Prague

Chef du chœur : Lubomír Mátl

The Chamber Orchestra of Europe

***La donna del lago* (pp. 129-134)**

« Melodramma » en deux actes d'Andrea Leone Tottola
Edition critique : H. Colin Slim (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Pesaro, Rosini Opera Festival

Salle : Palafestival

Année: 2001

Chef d'orchestre : Daniele Gatti

Mise en scène : Luca Ronconi

Metteur en scène collaborateur : Ugo Tessitore

Décors : Margherita Palli

Costumes : Carlo Diappi

Avec

Giacomo V : Juan Diego Flórez

Duglas : Simone Alberghini

Rodrigo : Charles Workman

Elena : Mariella Devia

Malcom : Daniela Barcellona

Albina : Maria Luce Menichetti

Serano / Bertram : Gregory Bonfatti

Coro da Camera di Praga

Chef du chœur : Lubomír Mátl

Orchestre du Teatro Comunale di Bologna

***Bianca e Falliero* (pp. 135-139)**

« Melodramma » de Felice Romani

Edition critique : Gabriele Dotto (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Pesaro, Rosini Opera Festival

Salle : Auditorium Pedrotti

Année: 1986

Chef d'orchestre : Donato Renzetti

Mise en scène, décors et costumes : Pier Luigi Pizzi

Avec

Priuli : Ambrogio Riva

Contareno : Chris Merritt

Capellio : Giorgio Surjan

Falliero : Marilyn Horne

Bianca : Katia Ricciarelli

Costanza : Patrizia Orciani

Pisani: Ernesto Gavazzi

Ufficiale / Usciere : Diego D'Auria

Chœur Philharmonique de Prague

Chef du chœur : Lubomír Mátl

The London Sinfonietta Opera Orchestra

La pietra di paragone (pp.139-141)

« Melodramma giocoso » de Luigi Romanelli

Edition critique : Patricia B. Brauner et Anders Wiklund (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Pesaro, Rosini Opera Festival

Salle : Palafestival

Année : 2002

Chef d'orchestre : Carlo Rizzi

Mise en scène, décors et costumes : Pier Luigi Pizzi

Avec

Marchesa Clarice : Carmen Oprisanu

Baronessa Aspasia : Laura Brioli

Donna Fulvia : Patrizia Biccirè

Conte Asdrubale : Marco Vinco

Cavalier Giocondo : Raul Giménez

Macrobio : Pietro Spagnoli

Pacuvio : Bruno de Simone

Fabrizio : Dariusz Machej

Coro da Camera di Praga

Chef du chœur : Lubomír Mátl

Orchestre du Teatro Comunale di Bologna

***Matilde di Shabran* (pp.142-144)**

« Melodramma giocoso » de Giacomo Ferretti

Edition critique : Jürgen Selk (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Pesaro, Rossini Opera Festival,

Salle : Palafestival

Année : 1996

Chef d'orchestre : Yves Abel

Mise en scène, décors et costumes : Pier'Alli

Avec

Matilde di Shabran : Elizabeth Futral

Edoardo : Patricia Spence

Raimondo Lopez : Mauro Utzeri

Corradino : Juan Diego Flórez

Ginardo : Pietro Spagnoli

Aliprando : Roberto Frontali

Isidoro : Bruno Praticò

Contessa d'Arco: Francesca Franci

Egoldo : Luigi Petroni

Rodrigo : Carlo Bosi

Coro da Camera di Praga

Chef du chœur : Lubomír Mátl

Orchestre du Teatro Comunale di Bologna

Adelaide di Borgogna (pp. 144-149)

« *Dramma per musica* » de Giovanni Federico Schmidt

Edition critique : Gabriele Gravagna et Alberto Zedda (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Rossini Opera festival, Pesaro

Salle : Théâtre Rossini

Année : 2011

Chef d'orchestre : Dimitri Jurowski

Mise en scène, décors, costumes, lumière et projections vidéo : Pier'Alli

Avec

Ottone : Daniela Barcellona

Adelaide : Jessica Pratt

Berengario : Nicola Ulivieri

Adelberto : Bogdan Mihai

Eurice : Jeannette Fischer

Iroldo : Francesca Pierpaoli

Ernesto : Clemente Antonio Daliotti

Orchestre et chœur du Teatro Comunale di Bologna

Chef du chœur : Lorenzo Fratini

***Semiramide* (pp. 173-178)**

« Melodramma tragico » en deux actes de Gaetano Rossi

Edition critique : Philip Gossett et Alberto Zedda (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Aix-en-provence

Année : 1980

Mise en scène, décors et costumes: Pier Luigi Pizzi

Avec

Réprise de Venise, 1992 :

Semiramide: Mariella Devia

Arsace: Ewa Podles

Assu : Carlo Colombara

Idreno : Luca Canonici

Azema: Monica Valenti

Oroe: Franco De Grandis

Mirane: Paolo Zizich

***Semiramide* (pp. 178-179)**

« Drame giocoso » de Luigi Balocchi

Edition critique : Janet Johnson (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Pise, Teatro Verdi

Année: 2005

Chef d'orchestre : Filippo Maria Bressan

Mise en scène : Stefani Vizioli

Décors : Lorenzo Cutùli

Costumes : Anne Marie Heinrich

Lumières : Franco Marri

Avec

Semiramide : Silvia Dalla Benetta

Arsace : Cristina Sogmaister / Marita Papisou

Assur : Paolo Pecchioli / Wojtek Gierlach

Idreno : Andrea Giovannini

Azema : Paola Leggeri

Oroe : Abramo Rosalen

Mitrane : Raffaele D'Ascanio

L'ombra di Nino : Alessandro Spina

Chef du chœur : Marco Bargagna

Orchestre et chœur : Città Lirica

***Semiramide* (pp. 179-183)**

« Melodramma tragico » en deux actes de Gaetano Rossi

Edition critique : Philip Gossett et Alberto Zedda (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu: Rome, Teatro dell'Opera

Année: 2005

Chef d'orchestre : Gianluigi Gelmetti

Mise en scène, décors et costumes: Pier Luigi Pizzi

Lumières : Vincenzo Raponi

Avec

Semiramide : Darina Takova/Anna Rita Taliento

Assur : Michele Pertusi

Idreno : Antonino Siragusa

Arsace : Daniela Barcellona /Anna Rita Gemmabella

Oroe: Ugo Guagliardo

Azema: Claudia Farneti

Orchestre et chœur de l'Opéra de Rome

***Semiramide* (pp. 186.186)**

« Melodramma tragico » en deux actes de Gaetano Rossi

Edition critique : Philip Gossett et Alberto Zedda (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu: Naples, Teatro San Carlo

Année: 2011

Chef d'orchestre: Gabriele Ferro

Mise en scène: Luca Ronconi

Décors : Tiziano Santi

Costumes : Emanuel Ungaro

Lumières : A. J. Weissbard

Avec

Semiramide : Laura Aikin / Maria Pia Piscitelli

Arsace: Silvia Tro Santafè / Carmen Topciu

Assur : Simone Alberghini

Idreno : Gregory Kunde / Barry Banks

Oroe : Federico Sacchi

Azema : Annika Kaschrenz

Chef du chœur: Salvatore Caputo

Orchestre et chœur du Teatro di San Carlo

***Ermione* (pp. 196-199)**

« Azione tragica » d'Andrea Leone Tottola

Edition critique : Patricia B. Brauner et Philip Gossett (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Pesaro, Rossini Opera Festival

Salle : Teatro Rossini

Année: 1987

Chef d'orchestre : Gustav Kuhn

Mise en scène : Roberto De Simone

Décors et costumes : Enrico Job

Avec

Ermione :Montserrat Caballé

Andromaca : Marilyn Horne

Pirro : Chris Merritt

Oreste : Rockwell Blake

Pilade : Giuseppe Morino

Fenicio : Giorgio Surjan

Cefisa : Paola Romanò

Cleone : Daniela Lojarro

Attalo : Enrico Facini

Chœur de Radio Budapest

Chef du chœur : Ferenc Sapszon

Orchestra Giovanile Italiana

***Ermione* (pp. 199-200)**

« Azione tragica » d'Andrea Leone Tottola

Edition critique : Patricia B. Brauner et Philip Gossett (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Rome, Teatro dell'Opera

Année : 1991

Chef d'orchestre : Evelino Pindò

Mise en scène, décors et costumes : Hugo De Ana

Avec

Ermione : Anna Caterina Antonacci

Andromaca : Gloria Scalchi

Pirro: Chris Merritt

Oreste: Rockwell Blake

Pilade : Luca Canonici

Orchestre et chœur de l'Opéra de Rome

***Ermione* (pp. 200-201)**

« Azione tragica » d' Andrea Leone Tottola

Edition critique : Patricia B. Brauner et Philip Gossett (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Pesaro, Rossini Opera Festival

Salle : Adriatic Arena

Année : 2008

Chef d'orchestre : Roberto Abbado

Mise en scène : Daniele Abbado

Mettur en scène collaborateur : Boris Stetka

Décors : Graziano Gregori

Costumes : Carla Teti

Avec

Ermione : Sonia Ganassi

Andromaca : Marianna Pizzolato

Pirro : Gregory Kunde

Oreste : Antonino Siragusa

Pilade : Ferdinand von Bothmer

Fenicio : Nicola Ulivieri

Cleone : Irina Samoylova

Cefisa : Cristina Faus

Attalo : Riccardo Botta

Coro da Camera di Praga

Chef du chœur : Jaroslav Brych

Orchestre du Teatro Comunale di Bologna

***Ermione* (p. 202)**

« Azione tragica » d'Andrea Leone Tottola

Edition critique : Patricia B. Brauner et Philip Gossett (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Glyndebourne Festival Opera

Année : 1995

Chef d'orchestre :

Mise en scène: Graham Vick

Décors et costumes : Richard Hudson

Lumières : Wolfgang Goppel

Avec

Ermione : Anna Caterina Antonacci

Andromaca : Diana Montague

Pirro : Jorge Lopez-Yanez

Oreste : Bruce Ford

Pilade : Paul Austin Kelly

Attalo Paul Nilon

Fenicio : Gwynne Howell

Cleone : Julie Unwin

Cefisa : Lorna Windsor

Astianatte : Oliver Bridge

***Otello* (pp. 210-212)**

« Drame per musica » de Francesco Berio di Salsa

Edition critique : Michael Collins (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Pesaro, Rossini Opera Festival

Salle : Teatro Rossini

Année : 1988

Chef d'orchestre : John Pritchard

Mise en scène, décors et costumes : Pier Luigi Pizzi

Avec

Otello : Chris Merritt

Desdemona : June Anderson

Elmiro : Giorgio Surjan

Rodrigo : Rockwell Blake

Iago : Ezio Di Cesare

Emilia : Raquel Pierotti

Lucio : Eugenio Favano

Doge : Francesco Piccoli

Gondolier : Enrico Facini

Chœur philharmonique de Prague

Chef du chœur: Lubomír Mátl

Orchestre symphonique de la RAI de Turin

***Tancredi* (pp. 227-230)**

« Melodramma eroico » de Gaetano Rossi

Edition critique : Philip Gossett (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Pesaro, Rossini Opera Festival

Salle: Teatro Rossini

Année : 1982

Chef d'orchestre: Gianluigi Gelmetti

Mise en scène, décor et costumes: Pier Luigi Pizzi

Avec

Tancredi : Lucia Valentini Terrani

Amenaide: Katia Ricciarelli

Argirio: Dalmacio Gonzales

Orbazzano: Giancarlo Luccardi

Isaura: Bernadette Manca di Nissa

Roggiero: Evghenia Dundekova

***Tancredi* (pp. 231-232)**

« Melodramma eroico » de Gaetano Rossi

Edition critique : Philip Gossett (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Pesaro, Rossini Opera Festival

Salle: Palafestival

Année : 1991

Chef d'orchestre: Daniele Gatti

Mise en scène, décor et costumes : Pier Luigi Pizzi

Avec

Tancredi : Lucia Valentini Terrani

Amenaide : Mariella Devia

Argirio : Raul Gimenez

Orbazzano : Boris Martinovic

Isaura : Susanna Anselmi

Roggiero : Enrico Facini

Orchestre et chœur du Teatro Comunale di Bologna

Chef du chœur : Piero Monti

***Tancredi* (pp. 233-234)**

« Melodramma eroico » de Gaetano Rossi

Edition critique : Philip Gossett (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Festival de Schwetzingen

Année : 1992

Chef d'orchestre: Gianluigi Gelmetti

Mise en scène, décor et costumes : Pier Luigi Pizzi

Avec

Tancredi : Bernadette Manca Di Nissa

Amenaide : María Bayo

Argirio : Raúl Giménez

Orbazzano : Ildebrando D'Archangelo

Isaura : Katarzyna Bak

Roggiero : Maria Pia Piscitelli

***Tancredi* (pp. 235-236)**

« Melodramma eroico » de Gaetano Rossi

Edition critique : Philip Gossett (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Pesaro, Rossini Opera Festival

Salle : Teatro Rossini

Année: 1999

Chef d'orchestre: Gianluigi Gelmetti

Mise en scène, décor et costumes : Pier Luigi Pizzi

Avec

Tancredi : Daniela Barcellona

Amenaide : Darina Takova

Argirio : Giuseppe Filianoti

Orbazzano : Simone Alberghini

Isaura : Laura Polverelli

Roggiero : Giuseppina Piunti

Coro da Camera di Praga

Chef du chœur: Lubomír Mátl

ORT-Orchestra della Toscana

***Armida* (pp. 247-251)**

« *Dramma per musica* » de Giovanni Schmidt

Edition critique : Charles S. Brauner e Patricia B. Brauner (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Pesaro, Rossini Opera Festival

Salle : Teatro Rossini

Année : 1993

Chef d'orchestre : Daniele Gatti

Mise en scène : Luca Ronconi

Décors : Francesco Calcagnini

Costumes : Vera Marzot

Chorégraphies : Leda Lojodice

Avec

Goffredo : Donald Kaasch

Rinaldo : Gregory Kunde

Idraote : Ildebrando D'Arcangelo

Armida : Renée Fleming

Gernando : Jeffrey Francis

Eustazio : Carlo Bosi

Ubaldo : Jorio Zennaro

Carlo : Bruce Fowler

Astarotte : Sergey Zadvorny

Groupe de danse du Rossini Opera Festival

Orchestre et chœur du Teatro Comunale di Bologna

Chef du chœur : Piero Monti

Riccardo e Zoraide (pp. 245-256)

« Drame » de Francesco Berio di Salsa

Edition critique : Federico Agostinelli et Gabriele Gravagna (dir.).

Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Pesaro, Rossini Opera Festival

Salle: Teatro Rossini

Année : 1990

Chef d'orchestre : Riccardo Chailly

Mise en scène : Luca Ronconi

Décors : Gae Aulenti

Costumes : Giovanna Buzzi

Avec

Agorante : Bruce Ford

Zoraide : June Anderson

Riccardo : William Matteuzzi

Ircano : Giovanni Furlanetto

Zomira : Gloria Scalchi

Ernesto : Jorio Zennaro

Fatima : Ornella Bonomelli

Elmira : Antonella Trevisan

Zamorre : Patrizio Saudelli

Chœur Philharmonique de Prague

Chef du chœur : Antonín Sídlo

Orchestre du Teatro Comunale di Bologna

Maometto II (pp. 268-270)

« Drame pour musique » de Cesare Della Valle

Édition critique : Claudio Scimone (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Pesaro, Rossini Opera Festival

Salle : Teatro Rossini

Année : 1985

Chef d'orchestre : Claudio Scimone

Mise en scène, décors et costumes : Pier Luigi Pizzi

Avec

Paolo Erisso : Chris Merritt

Anna : Cecilia Gasdia

Calbo : Lucia Valentini Terrani

Condulmiero : William Matteuzzi

Maometto II: Samuel Ramey

Selimo : Oslavio Di Credico

Chœur Philharmonique de Prague

Chef du chœur : Lubomír Mátl

The European Festival Orchestra

Maometto II (pp. 271-274)

« Drame pour musique » de Cesare Della Valle

Édition critique : Claudio Scimone (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Venise, Teatro La Fenice

Année : 2005

Chef d'orchestre : Claudio Scimone

Mise en scène, décors et costumes : Pier Luigi Pizzi

Lumières : Sergio Rossi

Avec

Maometto II : Lorenzo Regazzo

Selimo : Federico Lepre

Paolo Erisso: Maxim Mironov

Anna : Carmen Giannattasio

Calbo : Anna Rita Gemmabella

Condulmiero: Nicola Marchesini

Chef du chœur: Emanuela Di Pietro

Orchestre et chœur du Teatro La Fenice

Mosè in Egitto (pp. 317-319)

« Azione tragico-sacra » d'Andrea Leone Tottola

Lieu : Pesaro, Rossini Opera Festival

Salle : Teatro Rossini

Année: 1983

Chef d'orchestre : Claudio Scimone

Mise en scène, décors et costumes: Pier Luigi Pizzi

Avec

Faraone : Simone Alaimo

Amaltea : Daniela Dessì

Osiride : Rockwell Blake

Elcia : Cecilia Gasdia

Mambre : Oslavio Di Credico

Mosé : Boris Martinovic

Aronne : Giuseppe Fallisi

Amenofi : Luciana Rezzadore

Chœur Philharmonique de Prague

Chef du chœur : Lubomír Mátl

The London Sinfonietta Opera Orchestra

***Mosè* (p. 320)**

Opéra en quatre actes di Luigi Balocchi et Étienne de Jouy

Lieu : Venise, Teatro La Fenice

Année : 1968

Chef d'orchestre : Francesco Molinari Pradelli

Mise en scène : Alberto Fassini

Décors et costumes: Pierluigi Pizzi

Avec

Mosè : Ruggiero Raimondi

Elisero : Agostino Lazzari

Faraone : Silvano Carroli

Aménofi : Fabio Tagliavini

Aufide : Oslavio Di Credico

Osiride : Maurizio Mazzieri

Maria : Maria Grazia Allegri

Anaïde : Elinor Ross

Sinaïde : Bruna Rizzoli

Une voix mystérieuse : Alessandro Maddalena

Mosè (pp. 320-324)

Opéra en quatre actes di Luigi Balocchi et Étienne de Jouy

Lieu : Venise, Teatro La Fenice

Année : 1993

Chef d'orchestre : Garcia Navarro

Mise en scène et décors : Pierluigi Pizzi

Costumes : Giovanna Buzzi

Avec

Hébreux

Mosè: Ruggiero Raimondi

Elisero: Alexander Jason

Maria: Annamaria Di Micco

Anaïde: Luciana Serra

Egyptiens

Faraone: Stefano Rinaldi Miliani

Sinaïde: Sonia Ganassi

Aménofi: Robert Swensen

Osiride: Stefan Elenkov

Aufide: Fabio Sartori

Moïse et Pharaon (p. 325)

Opéra en quatre actes di Luigi Balocchi et Étienne de Jouy

Lieu : Paris, Théâtre de l'Opéra

Année : 1983

Chef d'orchestre : Georges Prêtre

Mise en scène : Luca Ronconi

Décors : Gianni Quaranta

Costumes : Carlo Diappi

Avec

Moïse : Samuel Ramey

Eliézer : Jean Dupouy

Pharaon : Jean-Philippe Lefont

Aménophis : Keith Lewis

Ophide : Robert Dume

Oziride : Fernand Dupond

Marie: Magali Damonte

Anaïde : Cecilia Gasdia

Sinaïde : Shirley Verrett

Orchestre et Chœur de l'Opéra de Paris

Moïse et Pharaon (pp. 325-332)

Opéra en quatre actes di Luigi Balocchi et Étienne de Jouy

Lieu : Milan, Teatro alla Scala

Année: 2003

Chef d'orchestre: Riccardo Muti

Mise en scène: Luca Ronconi

Décors : Gianni Quaranta

Costumes : Carlo Diappi

Chorégraphies : Micha Van Hoecke

Avec

Moïse : Ildar Abdrazakov

Eliézer : Tomislav Muzek

Pharaon : Erwin Schrott

Aménophis: Giuseppe Filianoti

Aufide : Antonello Ceron

Osiride : Giorgio Giuseppini

Marie: Nino Surguladze

Anaïde : Barbara Frittoli

Sinaïde : Sonia Ganassi

Une voix mystérieuse : Maurizio Muraro

Moïse et Pharaon (pp. 332-339)

Opéra en quatre actes di Luigi Balocchi et Étienne de Jouy

Lieu : Rome, Teatro dell'Opera

Année : 2010

Chef d'orchestre: Riccardo Muti

Mise en scène, décors, costumes et vidéos: Pier'Alli

Chorégraphie: Shen Wei

Lumières: Guido Levi

Avec

Moïse : Ildar Abdrazakov

Pharaon : Nicola Alaimo

Aménophis : Eric Cutler

Éliézer : Juan Francisco Gatell

Osiride : Riccardo Zanellato

Aufide : Saverio Fiore

Sinaïde: Sonia Ganassi / Nino Surguladze

Anaïde : Anna Kasyan / Erika Grimaldi

Marie: Barbara Di Castri

***Semiramide* (pp. 343-345)**

« Melodramma tragico » en deux actes de Gaetano Rossi

Edition critique : Philip Gossett et Alberto Zedda (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : New York, Metropolitan Theatre

Année: 1990

Chef d'Orchestre : James Conlon

Mise en scène: John Copley

Décors : John Conklin

Costumes : Michael Stennett

Lumières : Gil Wechsler

Avec

Semiramide : June Anderson

Arsace : Marilyn Horne

Assur : Samuel Ramey

Idreno : Stanford Olsen

Oroe : John Cheek

L'Ombra di Nino : Jeffrey Wells

Mitrane : Michael Forrest

Azema : Young Ok Shin

Orchestre et chœur du Metropolitan Theatre

***Mosè in Egitto* (pp. 346-349)**

« Azione tragico-sacra » d'Andrea Leone Tottola

Edition critique : Charles S. Brauner (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu: Naples, Teatro San Carlo

Année: 1993

Chef d'orchestre: Salvatore Accardo

Mise en scène : Hugo De Ana

Avec

Faraone : Michele Pertusi

Amaltea : Gloria Scalchi

Osiride : Rockwell Blake

Elcia : Mariella Devia

Mambre : Enrico Cossutta

Mosè : Roberto Scandiuzzi

Aronne : Ezio Di Cesare

Amenofi : Antonella Trevisan

Mosè in Egitto (pp. 350-355)

« Azione tragico-sacra » d'Andrea Leone Tottola

Edition critique : Charles S. Brauner (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Sassari, Teatro Lirico

Année: 2005

Chef d'orchestre: Antonino Fogliani

Mise en scène : Marco Spada

Décorse et costumes: Alessandro Ciammarughi

Lumières : Nevio Cavina

Avec

Faraone : Randal Turner

Amaltea : Francesca Provvisionato

Osiride:Pablo Camaselle

Elcia: lizabeth Norberg-Schulz

Mambre : Federico Lepre

Mosè : Enrico Turco

Aronne : Mario Alves

Amenofi : Nadia Pirazzini

***Tancredi* (pp. 356-358)**

« Melodramma eroico » de Gaetano Rossi

Edition critique : Philip Gossett (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu: Venise, Teatro Malibran

Année: 1999

Chef d'orchestre: Jonathan Webb

Mise en scène :Stefano Vizioli

Décor et costumes : Alessandro Ciammarughi

Lumières: Franco Marri

Avec

Argirio: Bruce Ford

Tancredi: Patricia Bardon

Orbazzano: Marco Vinco

Amenaide : Patrizia Cigna

Isaura : Maria José Montiel

Roggiero : Alla Simoni

***Tancredi* (pp. 359-361)**

« Melodramma eroico » de Gaetano Rossi

Edition critique : Philip Gossett (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu: Turin, Teatro Regio

Année: 2009

Chef d'orchestre: Riccardo Frizza

Mise en scène, décors et costumes : Yannis Kokkos

Lumières : Guido Levi

Avec

Version de Venise

Tancredi : Daniela Barcellona

Amenaide : Patrizia Ciofi

Argirio : Bruce Sledge

Orbazzano : Umberto Chiummo

Isaura : Marina Rodriguez-Cusi

Ruggiero : Marisa Martins

Version de Ferrare

Tancredi : Ewa Podles

Amenaide : Mariola Cantarero

Argirio : José Manuel Zapata

Orbazzano : Giovanni Battista Parodi

Isaura : Marina Rodriguez-Cusi

Ruggiero : Marisa Martins

Chef du chœur: Claudio Fenoglio

Orchestre et chœur du Teatro Regio

***Tancredi* (pp. 362-364)**

« Melodramma eroico » de Gaetano Rossi

Edition critique : Philip Gossett (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu : Turcoing

Année : 2009

Chef d'orchestre : Jean- Claude Malgoire

Mise en scène : Jean-Philippe Delavault

Décors : Jean-François Gobert

Costumes : Lili Kendaka

Avec

Tancredi : Nora Gubisch

Amenaide : Elena de la Merced

Argirio : Filippo Adami

Orbazzano : Christian Helmer

Isaura : Gemma Coma Alabert

Roggiero : Valérie Yeng Seng

***Armida* (pp.364-369)**

Lieu : Metropolitan, New York

Année : 2010

Chef d'orchestre : Riccardo Frizza

Mise en scène : Mary Zimmermann

Décors et costumes : Richard Hudson

Lumières : Brian MacDevitt

Chorégraphie : Graciela Daniele

Avec

Armida : Renée Fleming

Rinaldo : Lawrence Brownlee

Goffredo : John Osborn

Eustazio : Yeghishe Manucharyan

Gernando : José Manuel Zapata / Antonino Siragusa

Idroate : Peter Volpe

Carlo : Barry Banks

Ubaldo : Kobie van Rensburg

Atarotte : Keith Miller

Danseur Rinaldo : Aaron Loux

Danseuse Amour : Teele Ude

Danseur Vengeance : Isaac Scranton

Moïse et Pharaon (pp. 370-372)

Opéra en quatre actes di Luigi Balocchi et Étienne de Jouy

Lieu : Salzbourg

Année : 2009

Chef d'orchestre : Riccardo Muti

Mise en scène : Juergen Flimm

Décors : Ferdinand Woegerbauer

Costumes : Birgit Hutter

Lumières : Friedrich Rom

Chorégraphies: Catharina Luehr

Avec

Moïse : Ildar Abdrazakov

Faraone : Nicola Alaimo

Amenofi : Eric Cutler

Anai : Marina Rebek,

Sinaïde : Nino Surguladze

Eliezer : Juan Francisco Gatell

Marie : Barbara Di Castri

Osiride : Alexey Tikhominov

Aufide : Saverio Fiore

Voce dal Cielo : Ante Jerkunica

Moïse et Pharaon (pp. 373-375)

Opéra en quatre actes di Luigi Balocchi et Étienne de Jouy

Lieu: Rossini Opera Festival

Salle : Palafestival

Année: 1997

Chef d'orchestre : Wladimir Jurowski

Mise en scène : Graham Vick

Décors : Stefanos Lazaridis

Costumes : Giovanna Buzzi

Chorégraphies : Ron Howell

Avec

Moïse : Michele Pertusi

Pharaon : Eldar Aliev

Aménophis : Charles Workman

Éliézer : Luigi Petroni

Osiride : Riccardo Ferrari

Aufide : Cesare Catani

Sinaïde : Mariana Pentcheva

Anaïde : Elizabeth Norberg-Schulz

Marie : Enkelejda Shkosa

Coro da Camera di Praga

Chef du choeur: Lubomír Mátl

Orchestre du Teatro Comunale di Bologna

***Mosè in Egitto* (pp. 376-381)**

« Azione tragico-sacra » d'Andrea Leone Tottola

Edition critique : Charles S. Brauner (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu: Rossini Opera Festival

Salle : Adriatic Arena

Année: 2011

Chef d'orchestre : Roberto Abbado

Mise en scène : Graham Vick

Décors et costumes : Stuart Nunn

Lumières : Giuseppe Di Iorio

Avec

Faraone : Alex Esposito

Amaltea : Olga Senderskaya

Osiride : Dmitry Korchak

Elcia : Sonia Ganassi

Mambre : Enea Scala

Mosè : Riccardo Zanellato

Aronne : Yijie Shi

Amenofi : Chiara Amarù

Orchestre et Cœur du Teatro Comunale di Bologna

Chef du chœur : Lorenzo Fratini

***Mosè in Egitto* (pp. 382-384)**

« Azione tragico-sacra » d'Andrea Leone Tottola

Edition critique : Charles S. Brauner (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu: Zurich

Année: 2009

Chef d'orchestre: Paolo Carignani

Mise en scène: Moshe Leiser et Patrice Caurier

Décors : Christian Fenouillat

Costumes: Agostino Cavalca

Avec

Faraone : Michele Pertusi

Amaltea : Sen Guo

Osiride : Javier Camarena

Elcia : Eva Mei

Mambre : Peter Sonn

Mosè : Erwin Schrott

Aronne : Reinaldo Macias

Amenofi : Anja Schlosser

***Tancredi* (pp. 385-387)**

« Melodramma eroico » de Gaetano Rossi

Lieu: Vienne

Année: 2009

Chef d'orchestre: René Jacobs

Mise en scène : Stephen Lawless

Décor et costumes: Gideon Davey

Chorégraphie: Lynne Hockney

Lumières : Patricia Collins

Avec

Argirio : Colin Lee

Amenaide : Aleksandra Kurzak

Tancredi : Vivica Genaux

Orbazzano : Konstantin Wolff

Isaura : Liora Grodnikaite

Roggiero : Ruby Hughes

***Tancredi* (pp. 388-389)**

« Melodramma eroico » de Gaetano Rossi

Lieu : Boston

Année : 2009

Chef d'orchestre: Gil Rose

Mise en scène: Kristine McIntyre

Décors et costumes: Carol Bailey

Lumières : Christopher Ostrom

Avec

Tancredi : Ewa Podles

Amenaide : Amanda Forsythe

Argirio : Yeghishe Manucharyan

Orbazzano : DongWon Kim

Isaura : Victoria Avetisyan

Roggiero : Glorivy Arroyo

***Semiramide* (pp. 390-391)**

« Melodramma tragico » en deux actes de Gaetano Rossi

Edition critique : Philip Gossett et Alberto Zedda (dir.). Fondazione Rossini/Ricordi

Lieu: Rossini Opera Festival

Salle : Palafestival

Année: 2003

Chef d'orchestre : Carlo Rizzi

Mise en scène : Dieter Kaegi

Décors et costumes : William Orlandi

Avec

Semiramide : Darina Takova

Arsace : Daniela Barcellona

Assur : Ildar Abdrazakov

Idreno : Gregory Kunde/ Juan Diego Florez

Azema : Sonia Lee

Oroe : Marco Spotti

Mitrane : Giorgio Trucco

L'ombra di Nino : Andrea Silvestrelli

Maestro del Coro : Lubomír Mátl

Ombre de Nino: Alessandro Inzillo

Coro da Camera di Praga

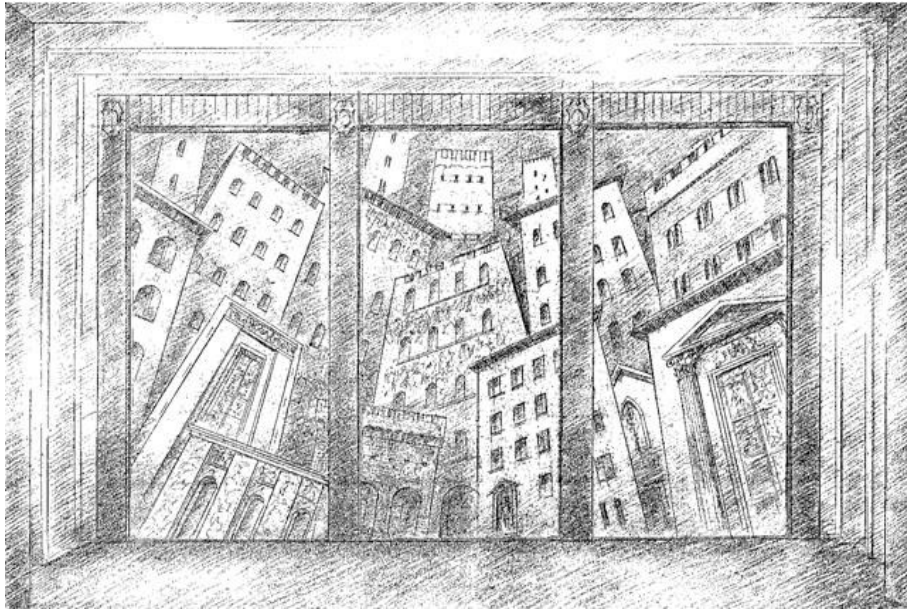
Chef du chœur Lubomír Mátl

Orquesta Sinfónica de Galicia

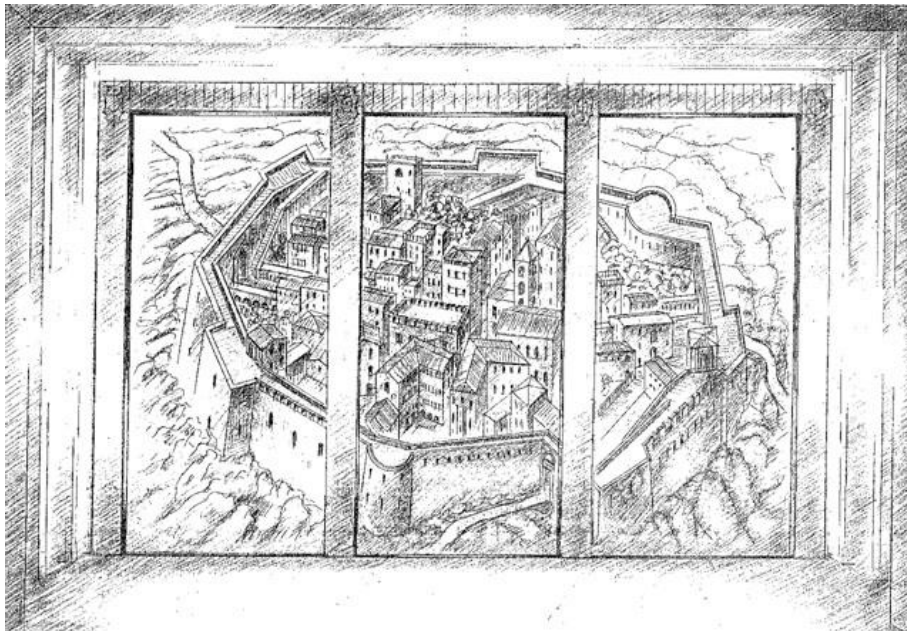
SOURCES PRIMAIRES

Livrets de mise en scène et esquisses des décors et des costumes

Adelaide di Borgogna, ROF, 2011

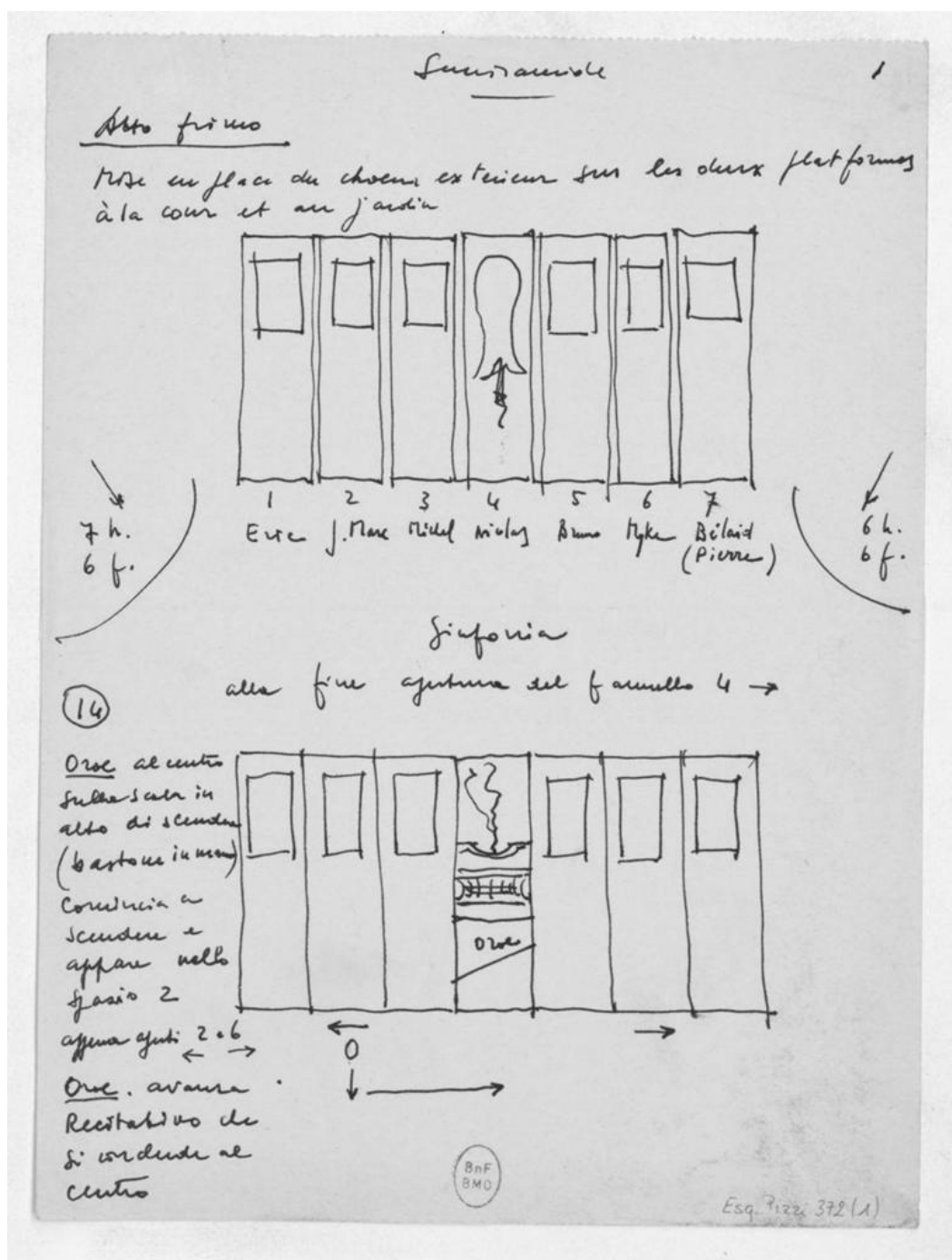


III. 162. Pier'Alli (mise en scène, décors et costumes), *Adelaide di Borgogna*, ROF, Pesaro, 2011. Esquisse de l'une des projections du premier acte, elle montre un monde déformé par une vision subjective. Pesaro, archives de la Fondation Rossini.

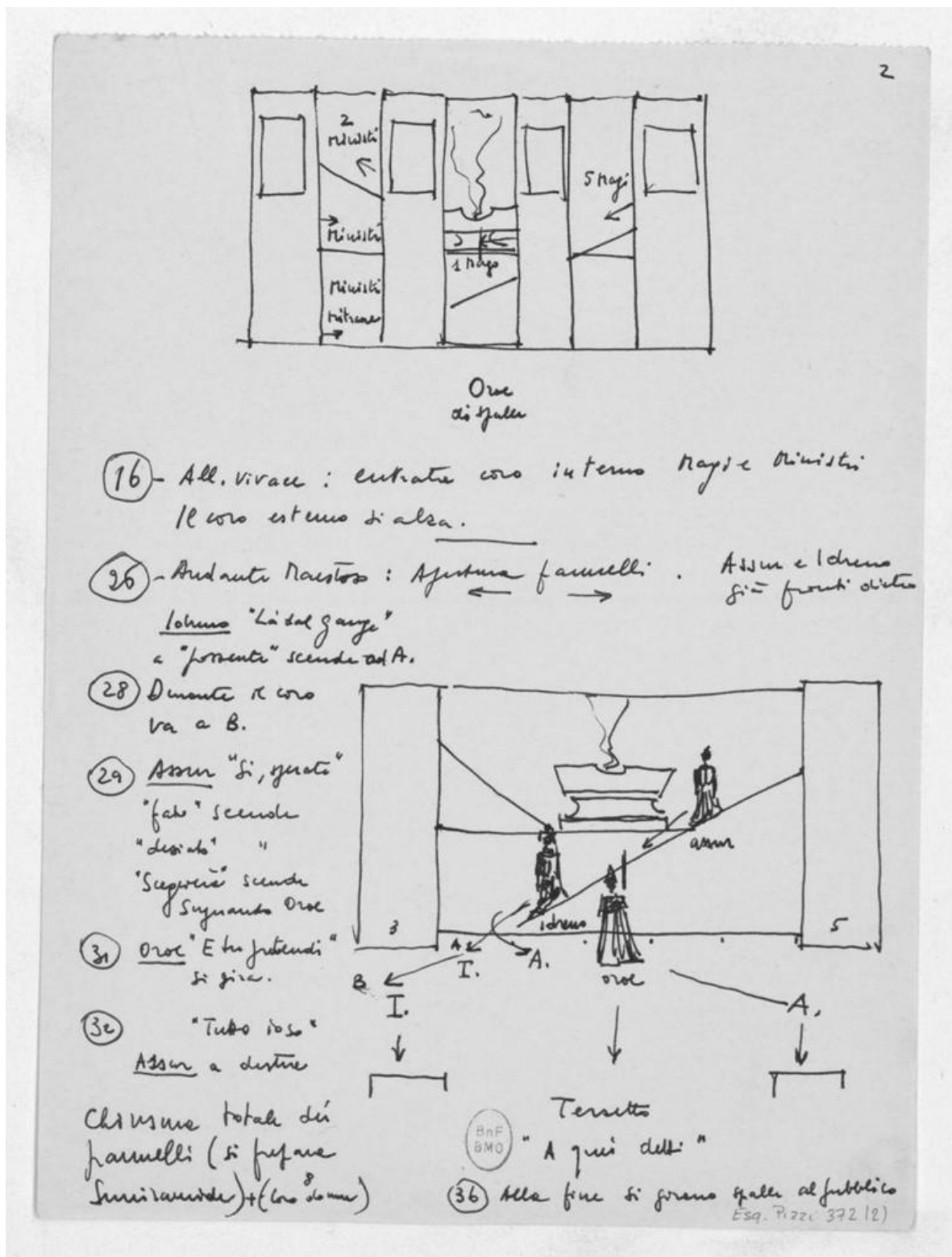


III. 163. Pier'Alli (mise en scène, décors et costumes), *Adelaide di Borgogna*, ROF, Pesaro, 2011. Esquisse de l'une des projections du premier acte, elle montre un monde déformé par une vision subjective. Pesaro, archives de la Fondation Rossini.

Semiramide de P. L. Pizzi, Aix-en-Provence, 1980



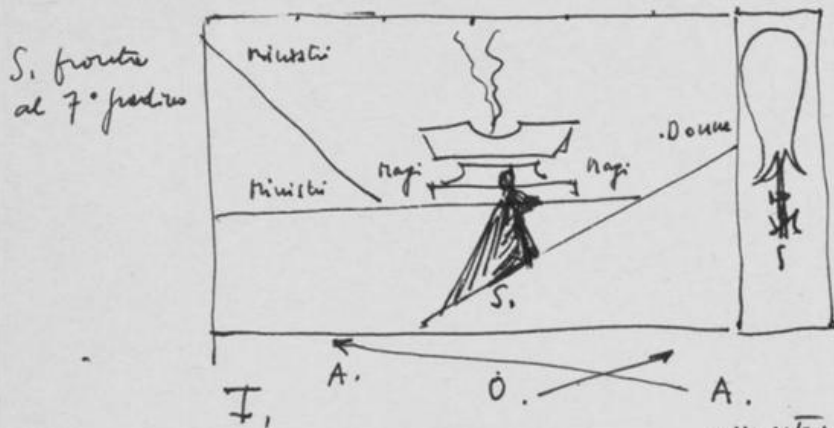
III. 164. Pizzi Pier Luigi, *Semiramide: manuscrit de mise en scène*, Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 1 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.



III. 165. Pizzi Pier Luigi, *Semiramide: manuscrit de mise en scène*, Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 2 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.

37) Addegnello: apertura famiglia

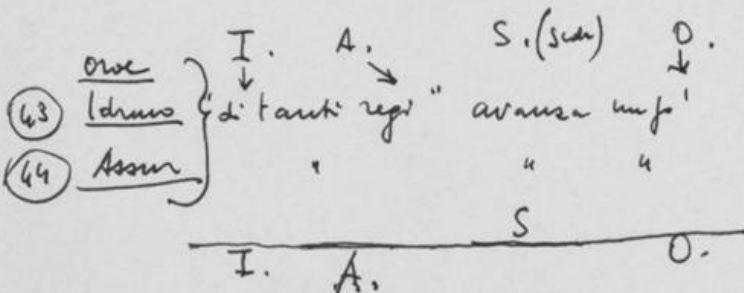
3



S. fronte
al 7° gradino

37) Durante il coro Assur S. parte ~~alla base della scala~~
Orc a destra

42) Quersella: "Di tanti regi e folli" fermi.



43) Orc }
44) Idrus } di tanti regi "avanza un po'"
Assur } " " "

47) Assur → alla base della scala

S. sale due gradini. Si prende attorno "Ei non è uero"

48) Laysa. S. si appoggia.

49) Orc. "Soggetti" tuono: Reazione. Si legge "foca".
S. come fu scendere appoggiata al gradinale. Si dice
Primo "Tema" - Secondo "Tema" si alza.

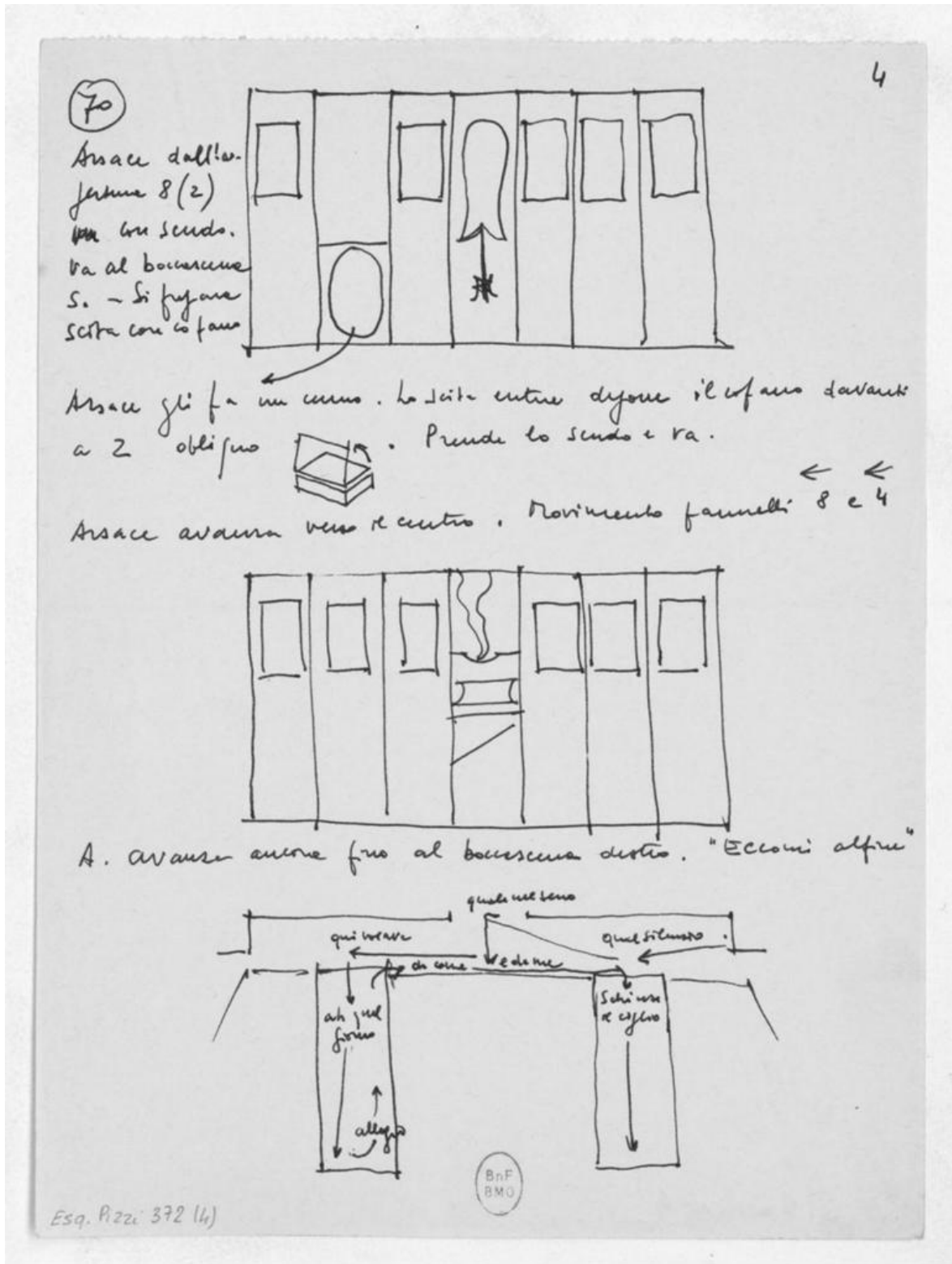
54) "L'alme appiacci-" I. A. O. avanzano lentamente

65) Na I. A. O. chissà. Coro idem.



Esq. Pizzi 372 13)

Ill. 166. Pizzi Pier Luigi, *Semiramide: manuscrit de mise en scène*, Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 3 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.



III. 167. Pizzi Pier Luigi, *Semiramide: manuscrit de mise en scène*, Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 4 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.

82 Allegro - grotte 2 con Orol

5

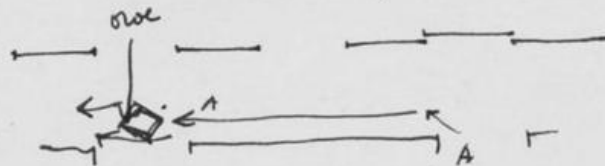
Sull' allegro Assace ridale la farsucella destra.

Orol avanza: "lo t'attendeva, Assace"

A. "ai piedi tuoi" abbassa la testa

Orol "veni al mio seno" A. raggiunge Orol:

"orsi fogli"
Assace ingiunco
apre il cofano



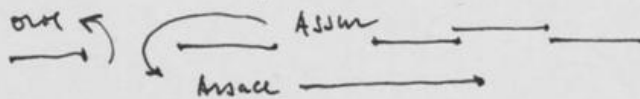
Foglio di morte
Riposo sotto
Ecco il brando.

a "Vellus" Assace ha rifatto tutto nel cofano.

"fusto nel" chiude "che sento" si alza

"Per Nino" si avvicina a Orol

84 esce Orol con cofano.



"Belle mia e tua Regina Assur scende.

"oscuri" spazio 2.

"Basti" Bocc. destro.

84 "Belle i mag" Assace mette farsucella destra. Assur centro

88 Assur: "Bell' Assura" a s'c.

Va' ingubro. Assace fars. destra
Assur " sinistra



alla fine via da 2 (prima Assace poi Assur) e chiusura 2

Esq. Pizzi 372 (5)

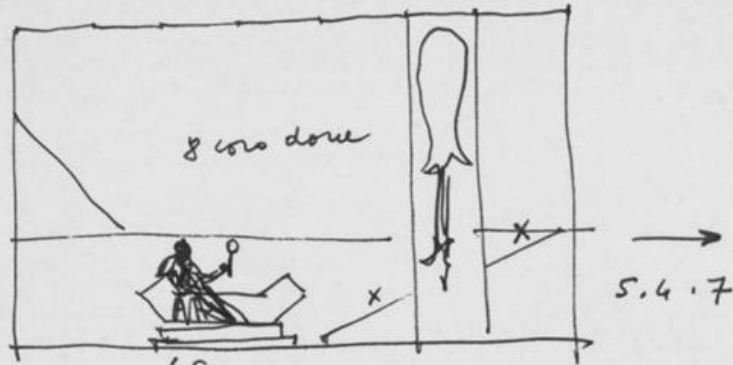
III. 168. Pizzi Pier Luigi, *Semiramide: manuscrit de mise en scène*, Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 5 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.

114 Andante forzato. Apertura sull'accordo

6

Scena ambientata
sul letto con
specchio

←
1-2-3



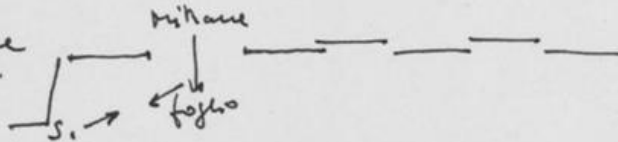
120 "Qui veni, veni"
in f. usi

Arasce nell'allegretto
"Dolce furore"

pannelli di unire
alle fine va al
boccascena di unire

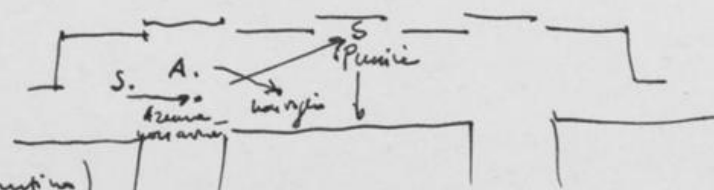
e movimento chiusura pannelli lasciando 2 aperti
con Mitrane

124 Inè nene
ancor.



126 Entrata Arsace di chiudere il 2.

127 Arsace "al tuo comando" in ginocchio a "Ma' di celi."



129 S. (andantina)
Arasce.

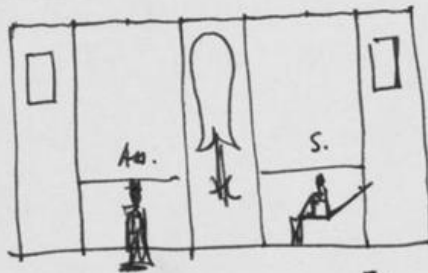
"Sette anni ogni di fidi"

BnF
BMO

Esq Pizzi 372 16)

Ill. 169. Pizzi Pier Luigi, *Semiramide*: manuscrit de mise en scène, Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 6 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.

(206)



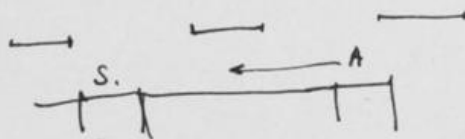
(207)

(208) Moderato : S. si alza "e non faventi?" "tu la vesisti fin" avaine verso Assur.

(209) Assur : "E chi e' questo" il recluso verso vicini S. "Ah, taci" S. stacca verso S. fino al centro "figgeri"

(211) S. "Se te n't- ancor t'è curu" imbocco f. S.

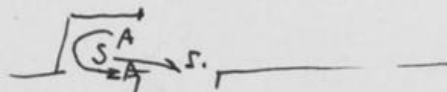
(213) A. "furo- al meo" S. avvicina a S. (centro)



(216) S. "Meco è Assace" al boce. S.

A. "le favor. te" verso S. ~~Assur~~

(217) Andantino Ass. Vicinissimo a S. "Quelle ricordati tutte di morte" S. si stacca



(218) S. Note tenibile : verso il centro - Assur "Ramment" la raggunge al centro. (un fi' indietro a S.)

S.

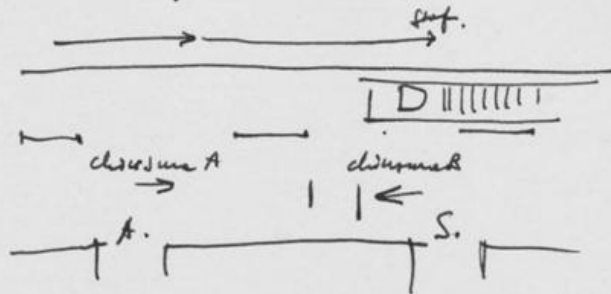


III. 172. Pizzi Pier Luigi, *Semiramide*: manuscrit de mise en scène, Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 9 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.

(223) S. "Ma ingla cubra di Nino" → a fasc. d.
 A. "Quelle vith'una rammenta" ← a fasc. d.

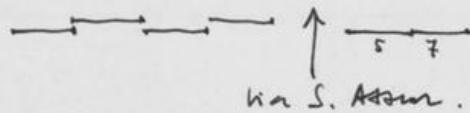
2
10

(224) All. Mod. sul frastuono le Soldati coi corone e manto

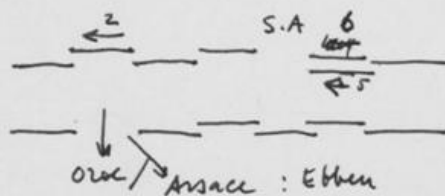


(226) S. "La forma finura" avanza in fiamella d.
 A. "La notte fin' fine" " " " S.

(234) fino alla fine.



(244) Gran scene e Rondò : Ansace



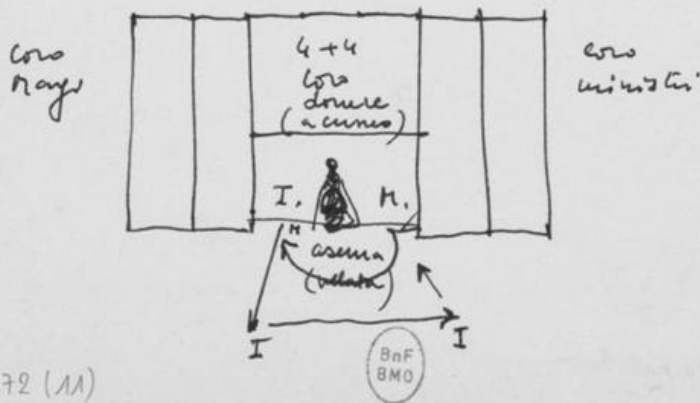
(246) Ansace ("... masche") è al centro
 ora "leggi" e si avvicina ad Ans. sopra il foglio.
 Ansace: legge e termina e fasc. d. (ilubacco)
 Andantino A. va a bocconna d. "In di barbona"

Esq. Pizzi 372 (10)

BnF
BMO

III. 173. Pizzi Pier Luigi, *Semiramide*: manuscrit de mise en scène, Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 10 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.

- (268) Arsace: "In quest'andrea tuerit" verso fascella di. 3
lentamente discende ad libitum la fascella. 11
- (269) Coro "Su di Scusi" ridale la fasc. di. e va verso Orce
al centro - gli di affari.
- (270) Arsace "Li si vendita" al centro. forgi' omisi "verso fascella
S. . all' imbocca.
- (273) Coro "Pera Arsace" - Arsace a bocc. di. "Li t'empio"
"Ah elle è mia madre" imbocco fasc. di.
"Al mio franto" avansa tu fasc. di.
- (274) Coro "Al gran cimento" Arsace ridale fasc. Dell'apertura
2 entrano 3 soldati con A: elmo / B: scudo / C: spada
e anno a uno ~~se~~ rientrano.
Intanto ~~se~~ gli uomini del coro pubblici si sono
mossi: e sono scesi tu festa.
- (276) Arsace: "Li, vendita" Bidale fasc. di.
- (277) forgi' scabette. rientra di 2. con Orce.
- (278) Cambio: fascella 2 copre Arsace/orce
3-4-5 scoprono l'elmo/Arma/strada

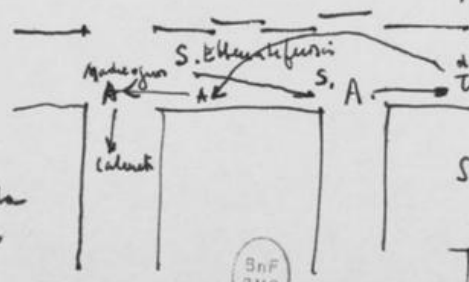
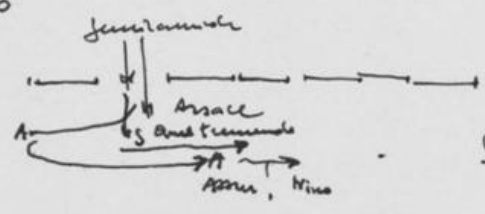


Esq. Pizzi 372 (11)

III. 174. Pizzi Pier Luigi, *Semiramide*: manuscrit de mise en scène, Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 11 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.

- (267) Andantino - Iohno a fiaschetta sinistra.
"La guerra" Azema avanza franco al centro ⁴/₁₂
- (268) Coro "Veni Azema" Iohno ritrae fac. sin. (Azema fiaschetta)
ritorno solo 3-5
- (270) Iohno: "Mi ti andiam" Azema ti coge el volto con le mani
" di avvicine ad Azema "Ma tu toggi"
"Per ti frema" a imbocco fiaschetta destra.
- (271) Coro "Al fin' deun contento" Iohno al centro de Azema
che di i girato spalle al pubblico.
- (272) fine della caballetta Azema di spalle che el velo
Iohno la prende su mano e
si mettono di profilo.
- "Si spuer" in fiaschetta destra.
- (279) Alla fine raggiunge Azema e di profilo su mano
apertans la chiusura dei muri.

(280) Cambro



En scene: fiaschetta sinistra

Esq. Pizzi 372 (12)



S. l'odia
S. lo fin' un' abono verso A.
A.S.
gimmo d'ora

III. 175. Pizzi Pier Luigi, *Semiramide*: manuscrit de mise en scène, Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 12 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.

(306) Delini Assur (Piramide) clarinetta/flauto/oboe 13
 Preludio: And. nuovo uscita di S. e Arace da
 fessella tra a gaso 2. Chiusura 2.
 Pausa, Ajutma 2-4-6. Coro uomini: Ministri
 Assur dal centro



- (307) A. "le di' f'ù cedi" - movimento verso fess. destra
 "Però onni quell'audace" fess. d. risale verso 5
 "Tutto è gran colpo affetto" al centro "la preta tomba"
 "e x lo" fess. a 3.
- (309) "Eccomi obbene" imbocco fess. tie.
- (310) Coro "Ah le sorte" A. → centro "Pirù vendetta"
 " " "Ora A → imbocco fess. d. di quelle guardando ministri.
- (313) "Non v'è doglio" A davanti 5
 " " "Ah le sorte" A " 3
- (315) "Non v'è doglio" A a bocc. tie. "di n'isare vendetta"
 → al centro
 "lo n'ro assore"
- (316) A. "Ah che centro" → bocc. destra
- (317) A. "di quei spensì" → muro "freggino" scotta. (resonare coro d)
 "le crin in'affine" piattaforma destra. "come salvarmi" a
 imbocco fessella destra.
- (318) A. "Beh ti flaca" fessella destra "Alle fac" in ginocchi
 in un fù e d'isso. fino alla fine (BnF BMO)
- (320) Allegro: "Ah, signore" Assur si alza e risale fess. d.
 Esq. Pizzi 372 (13)

III. 176. Pizzi Pier Luigi, *Semiramide*: manuscrit de mise en scène, Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 13 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.

(321) A. "E' minaccio" alt. avanza verso sinistra 14
"V'è ancor" ^{bac.} ~~fac.~~ sinistra

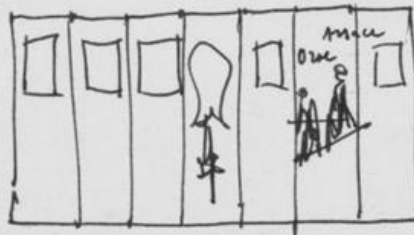
(322) A. "Malome" muto "Rego"
"Fu delirio" avanza in f' alta forma sin.
"di mio rossor" gesto delle mani sulla faccia-

(323) B. "Anzi umi" fessuella sinistra

(330) fine caballetta. A resta dov'è fino alle fine

(332) Finale secondo. sull'audante muto Ha Assur
da 4 - Chiusura 4 - Cambio (~~fac~~ ma francese
e dentro tomba).

(338) Aventura alla fine del preludio fessuella 6.



(338) "Qual des-
noia"

(339) "Le fessuella un d'io"
oac scena

(339) chiude 6 e apre 2: Assur nell'audante muto

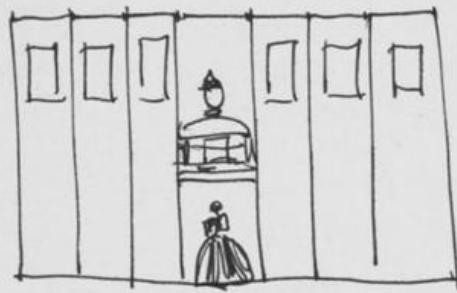


Esq. Pizzi 372 (14)

BnF
BMO

339

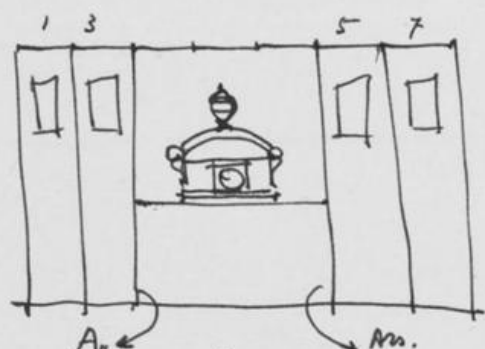
Andante mosso.
chiusi 2 e
aperti 4
(finito amido).



S.
↓ avanti : "Pugliese"

342

alle
fine della
pugliese
mov. fiamelli



S.

Tersetto

343

347 Orac il Mo : "Mira ferisci" - mov. fiamello 4 ← d'alto



Esq. Pizzi 372 (15)

BnF
BMO

III. 178. Pizzi Pier Luigi, *Semiramide*: manuscrit de mise en scène, Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 15 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.

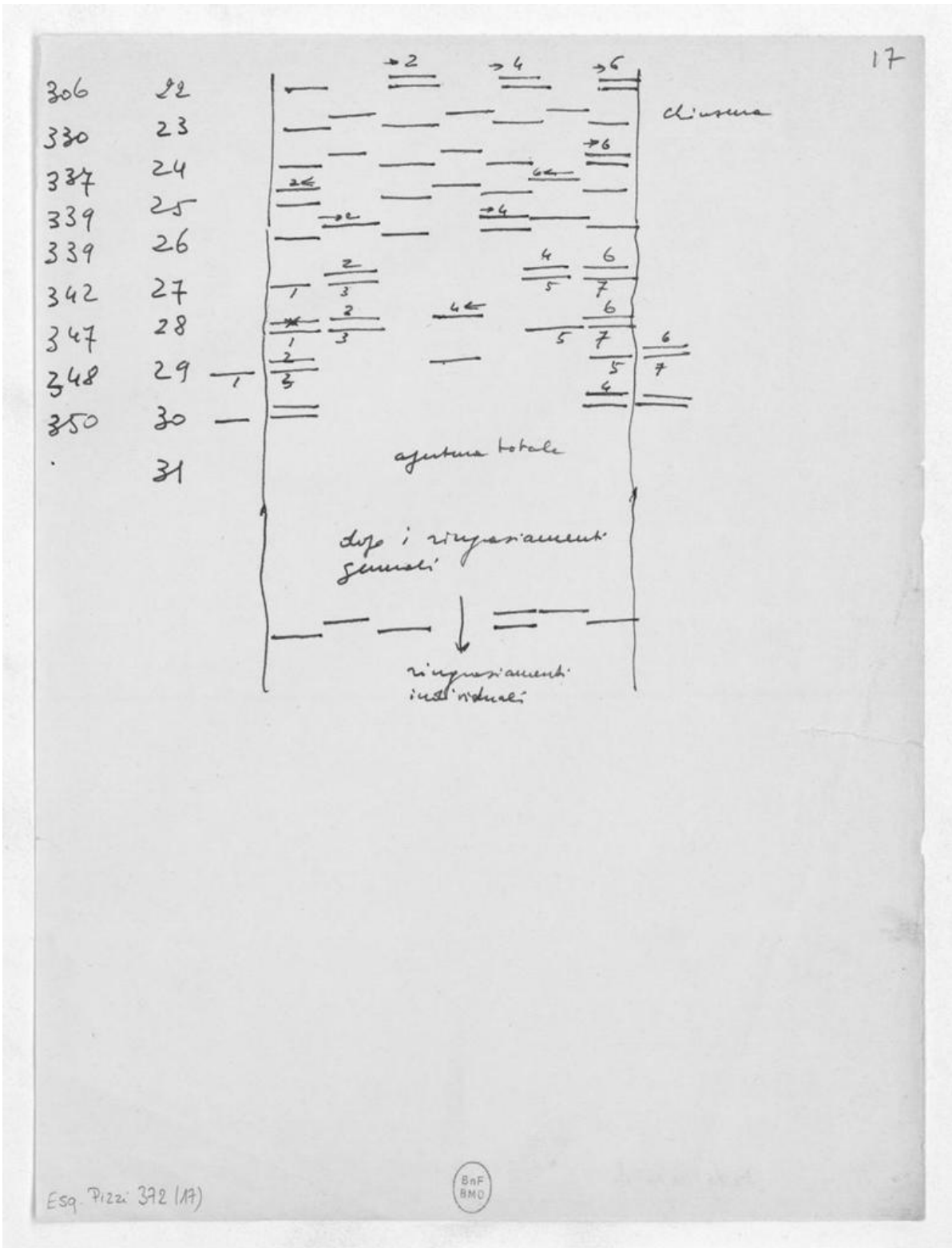
16

14	1		1	2	3	4	6	7	
	2		2			5	6		
25	3	8	2	3			4		6
			1				5		7
31	4		3	2		4	5		chiusura
			1						
37	5	8	2					4	6
			1	3					5
65	6			8	2				
74	7		1	2	4		6		
			2	3					
82	8		1						
84	8 bis			2	4				
				1	3				
101	9						4	6	chiusura
114	10		2						
			1	3				5	7
124	11			2	4		6		
			1	3	5				
127	12								chiusura
144	13	8	2	4					5
			1	3					7
205	14								chiusura
FINE PRIMO TEMPO									
207	15		2		4		6		7
			1	3			5		
234	16				apre e chiude	4			chiusura
244	17								
249	18			2		4		5	
264	19								chiusura
265	20		2				6	4	5
			1	3	2	4			7
279	21								
280	21 bis								chiusura

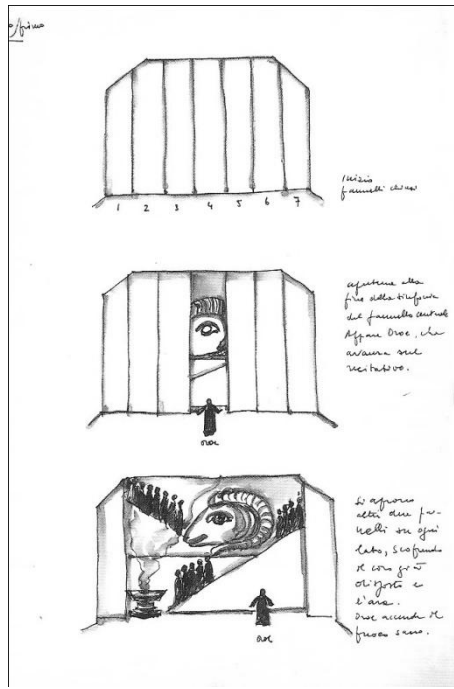
Ritorni avanti dal fascicolo 4

BNF BMO
ESQ. Pizzi 372 (16)

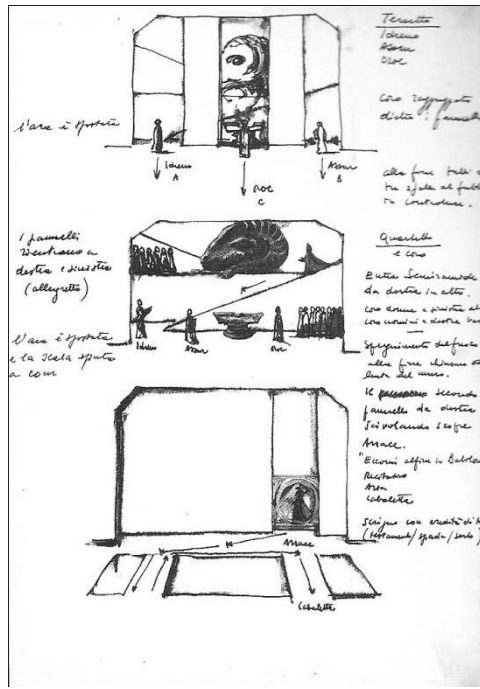
Ill. 179. Pizzi Pier Luigi, *Semiramide: manuscrit de mise en scène*, Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 16 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.



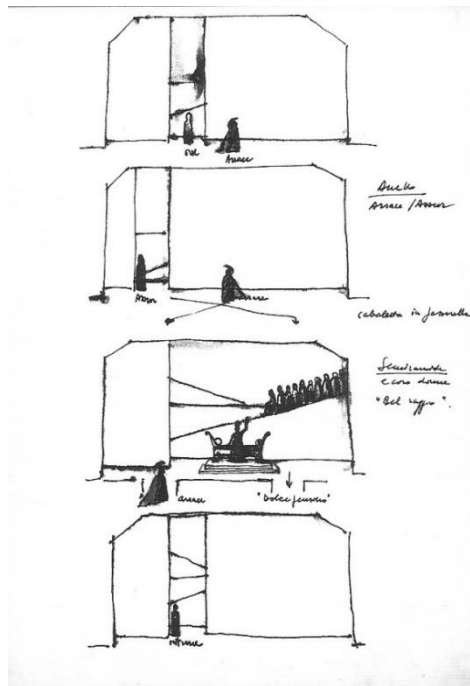
Ill. 180. Pizzi Pier Luigi, *Semiramide*: manuscrit de mise en scène, Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 17 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.



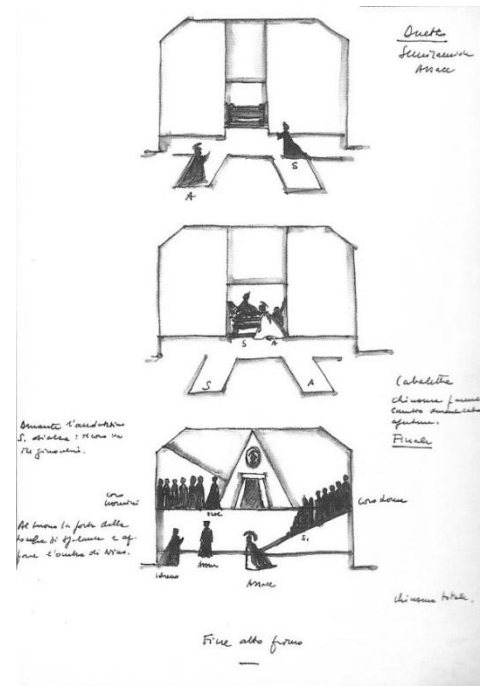
III. 181



III. 182



III. 183



III. 184

Pizzi Pier Luigi, *Semiramide*. Rossini. Aix-en-Provence : maquette de décor, 1980. Quatre dessins à l'encre, 29,7 x 21 cm. Venise, archives du Théâtre La Fenice.



Ill. 185. Pizzi Pier Luigi, *Semiramide*: esquisse du costume de l'Ombre de Nino, Aix-en-Provence, 1980. Dessin, 29,5 x 21 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.

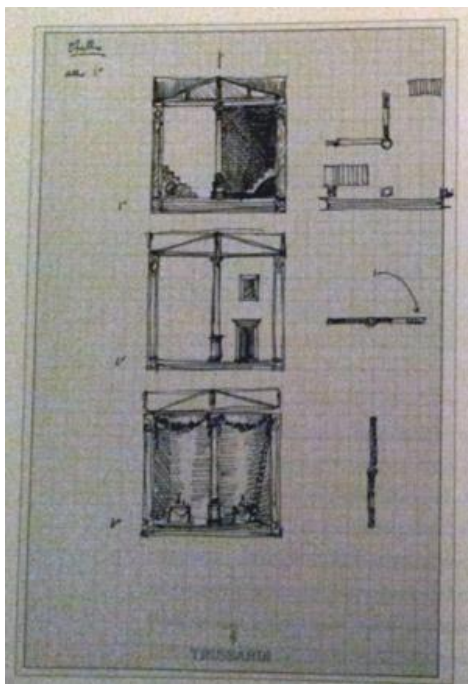
***Otello* de P. L. Pizzi, ROF, 1988**



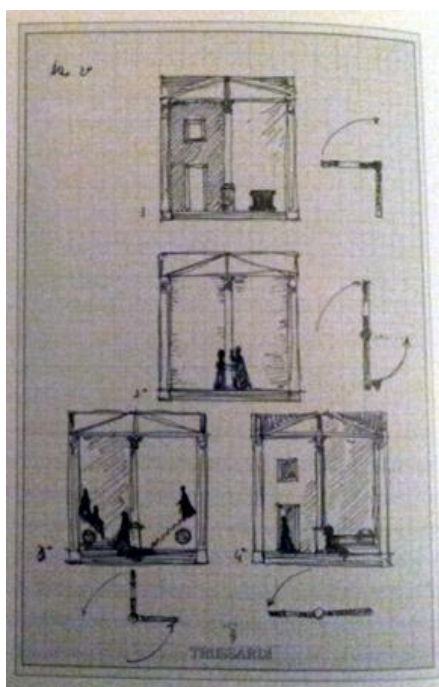
Ill. 186. Pizzi Pier Luigi, *Otello : déroulé de décors de l'acte I*, 1988. Dessin à l'encre et au feutre ; 29,7 x 21 cm. Paris, Bibliothèque-musée de l'opéra. Acte I.



Ill. 187. Pizzi Pier Luigi, *Otello : déroulé de décors de l'acte II*, 1988. Dessin à l'encre et au feutre ; 29,7 x 21 cm. Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris.



Ill. 188. Pizzi Pier Luigi, *Otello : déroulé de décors de l'acte I*, 1988. Dessin à l'encre de Chine. D'après L. ARRUGA, *Pier Luigi Pizzi. Inventore di teatro, op.cit.* (Source non citée).



Ill. 189. Pizzi Pier Luigi, *Otello : déroulé de décors de l'acte II*, 1988. Dessin à l'encre de Chine. D'après L. ARRUGA, *Pier Luigi Pizzi. Inventore di teatro, op.cit.* (Source non citée).



Ill. 190. Pizzi Pier Luigi, *Otello* : maquette du costume de desdemona, 1988.. D'après L. ARRUGA, *Pier Luigi Pizzi. Inventore di teatro, op.cit.* (Source non citée).

Tancredi de P. L. Pizzi, Schwetzingen, 1992



Ill. 191. Pizzi Pier Luigi, *Tancredi* : maquette de décor, Milan, 1993. Milan, Archives du Théâtre alla Scala. Acte I, scène 3, la grade place.



Ill. 192. Pizzi Pier Luigi, *Tancredi* : maquette de décor, Milan, 1993. Milan, Archives du Théâtre alla Scala. Acte II, la grotte.

***Ricciardo e Zoraide* de L. Ronconi, Pesaro, ROF, 1990**

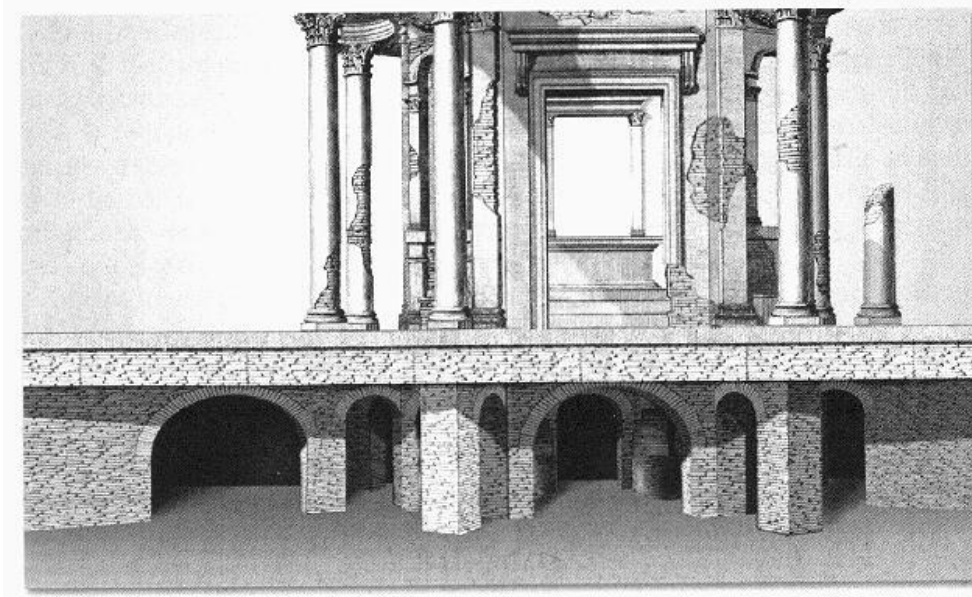


Ill. 193. Buzzi Giovanna, *Ricciardo e Zoraide*, ROF, 1990. Mise en scène de Luca Ronconi. *Maquettes du costume d'Agorante*. D'après *Il teatro di Rossini*, op. cit. (Source non citée).

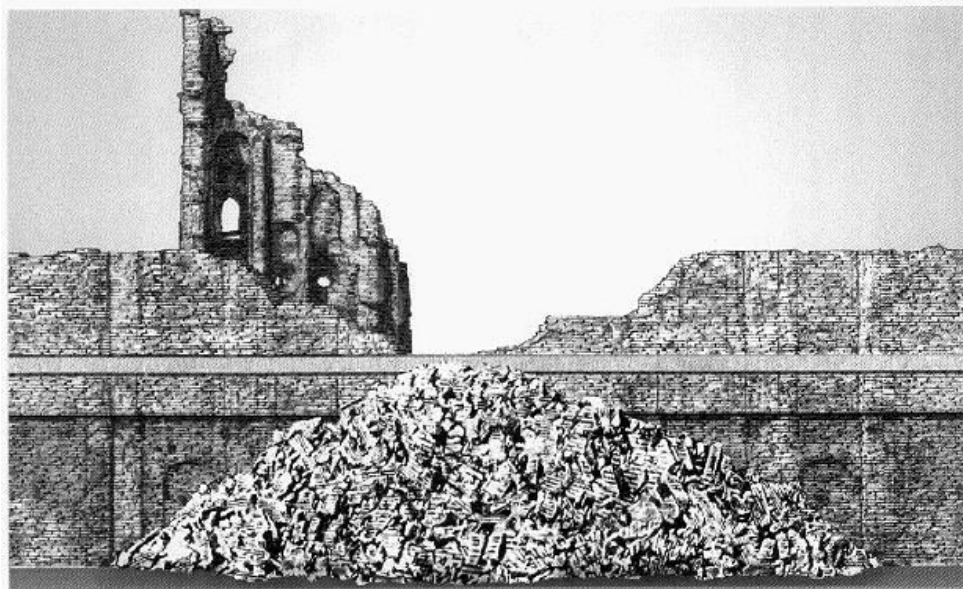


Ill. 194 et Ill. 195. Buzzi Giovanna, *Ricciardo e Zoraide*, ROF, 1990. Mise en scène de Luca Ronconi. *Maquettes des costumes de Zoraide et Zomira*. D'après *Il teatro di Rossini*, op. cit. (Source non citée).

***Maometto II* de P. L. Pizzi, Venise, T. La Fenice, 2005**

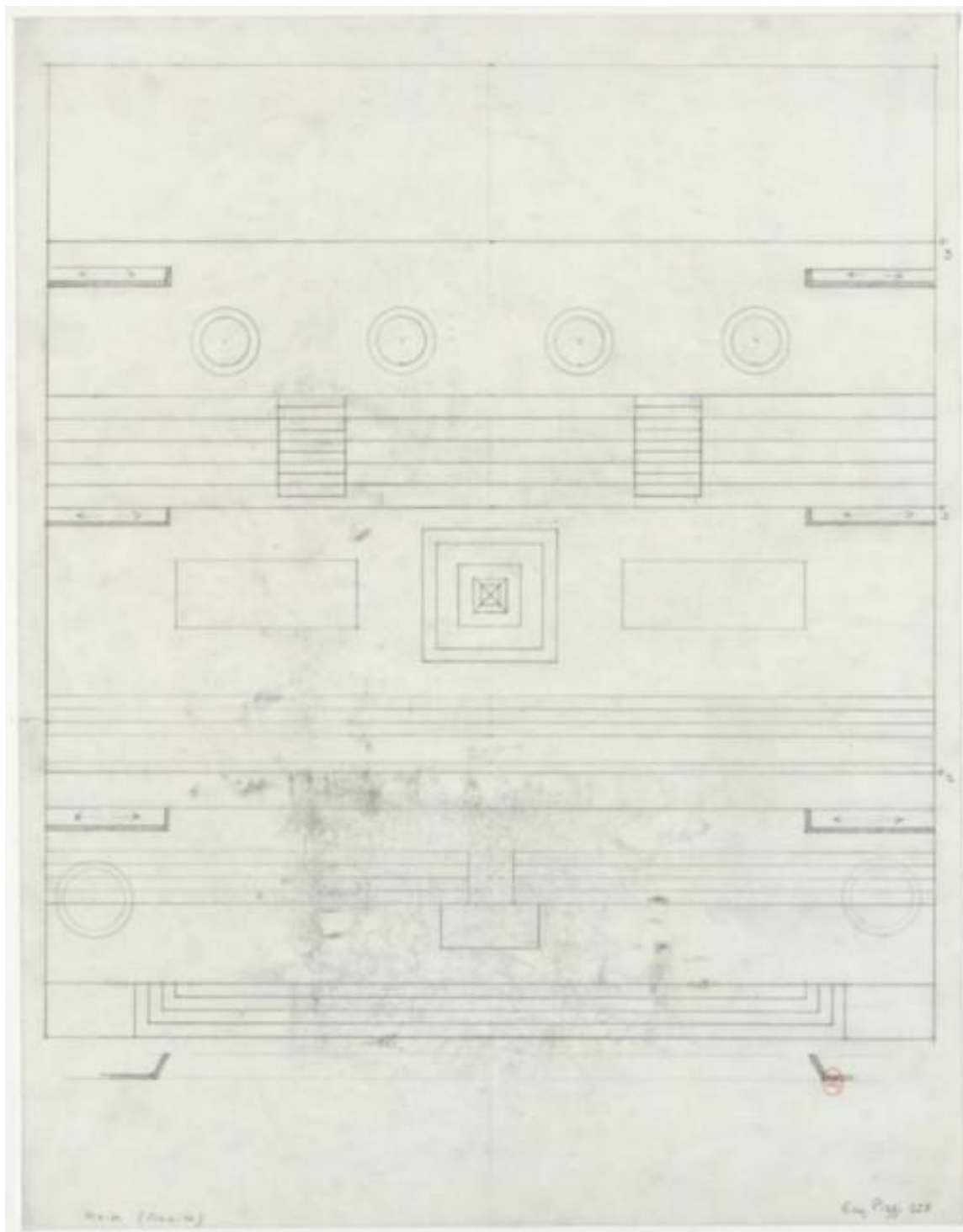


Ill. 196. Pizzi Pier Luigi, *Maometto Secondo: Maquette du décor*, Teatro La Fenice, 2005. Venise, Archives du Théâtre La Fenice. Décor unique sur deux niveaux.

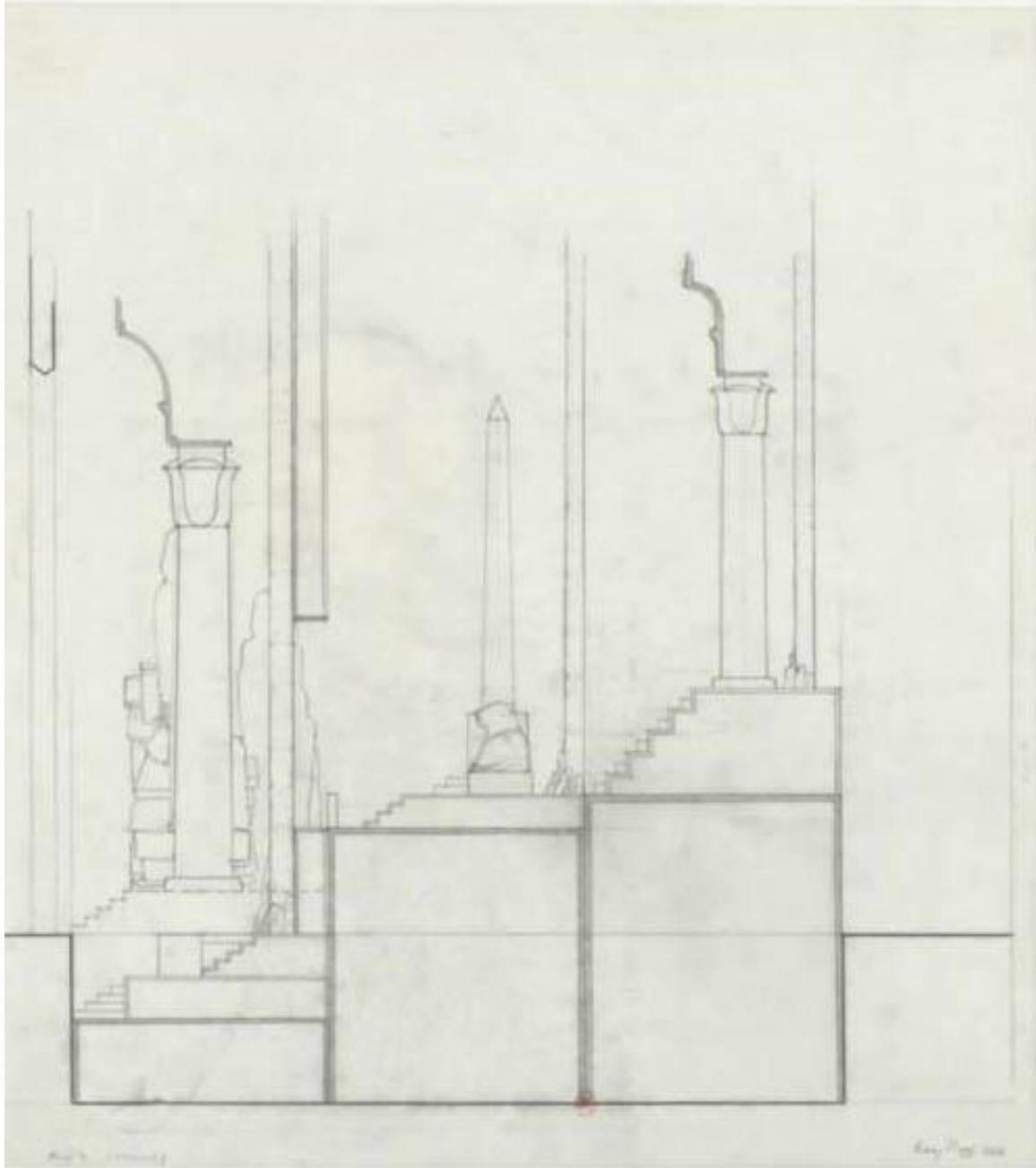


Ill. 197. Pizzi Pier Luigi, *Maometto Secondo: Maquette du décor*, Teatro La Fenice, 2005. Venise, Archives du Théâtre La Fenice.

Mosè de P. L. Pizzi, Pesaro, ROF, 1983

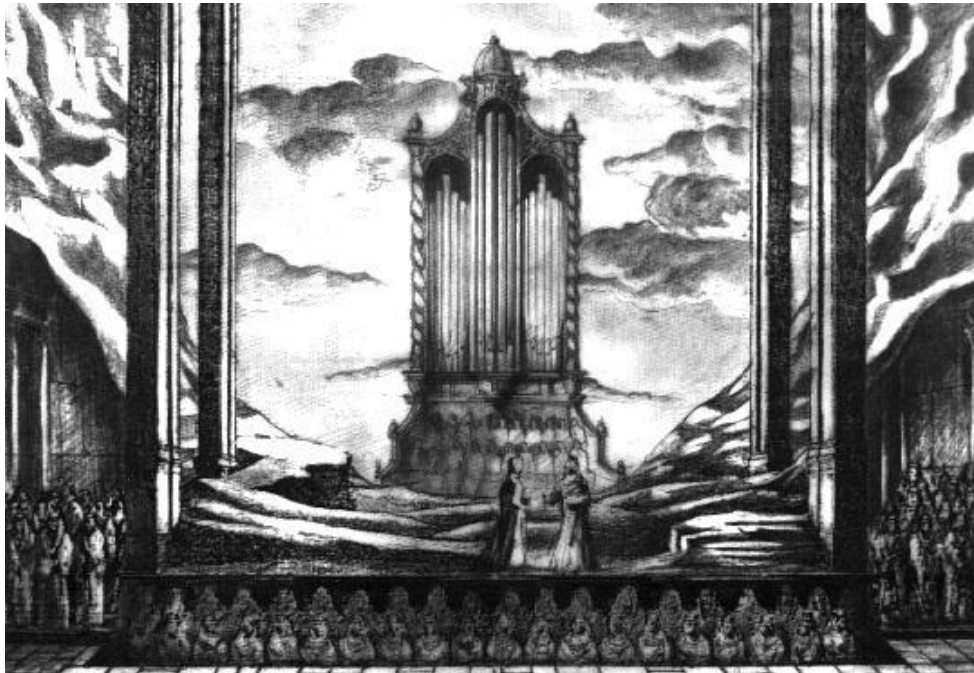


Ill. 198. Pizzi Pier Luigi, *Mosè in Egitto : plantation de décor*, 1988. Dessin au crayon ; 55 x 42 cm. Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris.



Ill. 199. Pizzi Pier Luigi, *Mosè in Egitto: vue de profil du décor*, 1988. Dessin au crayon ; 55 x 49 cm. Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris.

Moïse et Pharaon de L. Ronconi, Milan, La Scala, 2003



Ill. 200. Quaranta Gianni, *Moïse et Pharaon* : esquisse de l'acte III, Teatro alla Scala, 2003. Mise en scène de Luca Ronconi. Milan, archives du Teatro alla Scala.



Ill. 201. Quaranta Gianni, *Moïse et Pharaon* : esquisse du décor, Teatro alla Scala, 2003. Mise en scène de Luca Ronconi. Milan, archives du Teatro alla Scala.



III. 202. Quaranta Gianni, *Moïse et Pharaon : esquisse du passage de la Mer Rouge*, Teatro alla Scala, 2003. Mise en scène de Luca Ronconi. Milan, archives du Teatro alla Scala.



III. 203. Quaranta Gianni, *Moïse et Pharaon*. Teatro alla Scala, 2003. Mise en scène de Luca Ronconi. Milan, archives du Teatro alla Scala. Atelier de La Scala, décor en construction pour le passage de la Mer Rouge



III. 204. *Moïse et Pharaon*. Teatro alla Scala, 2003. Mise en scène de Luca Ronconi. Milan, archives du Teatro alla Scala. Luca Ronconi avec ses collaborateurs.



III. 205. *Moïse et Pharaon*. Teatro alla Scala, 2003. Mise en scène de Luca Ronconi. Milan, archives du Teatro alla Scala. Luca Ronconi dans l'atelier de scénographie avec les scénographes réalisateurs.



49.



50.

III. 206 et III. 207. Diappi Carlo, *Moïse et Pharaon* : esquisses des costumes de Pharaon et de Sinaïde, Teatro alla Scala, 2003. Mise en scène de Luca Ronconi. Milan, archives du Teatro alla Scala.



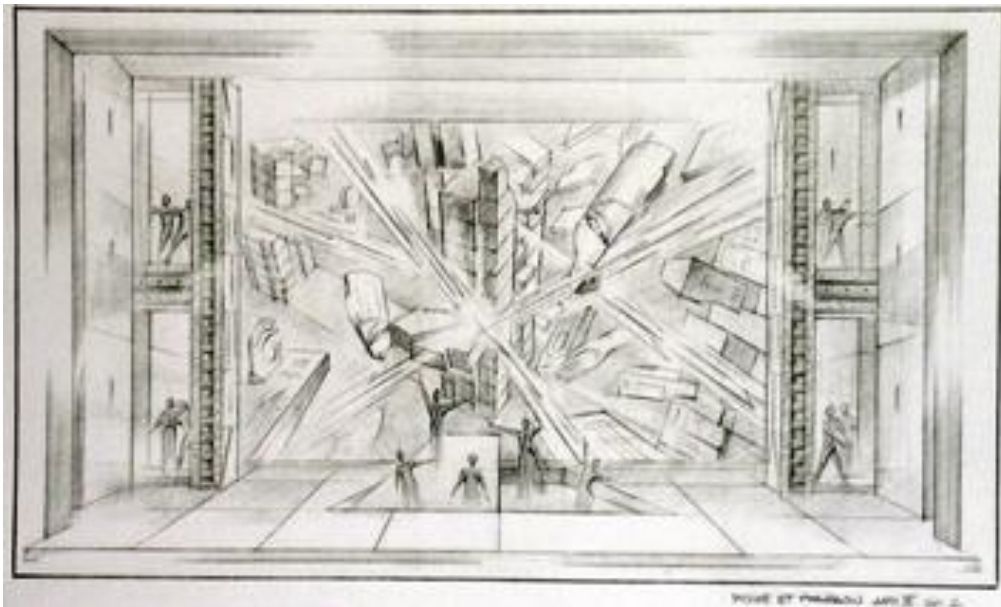
51.



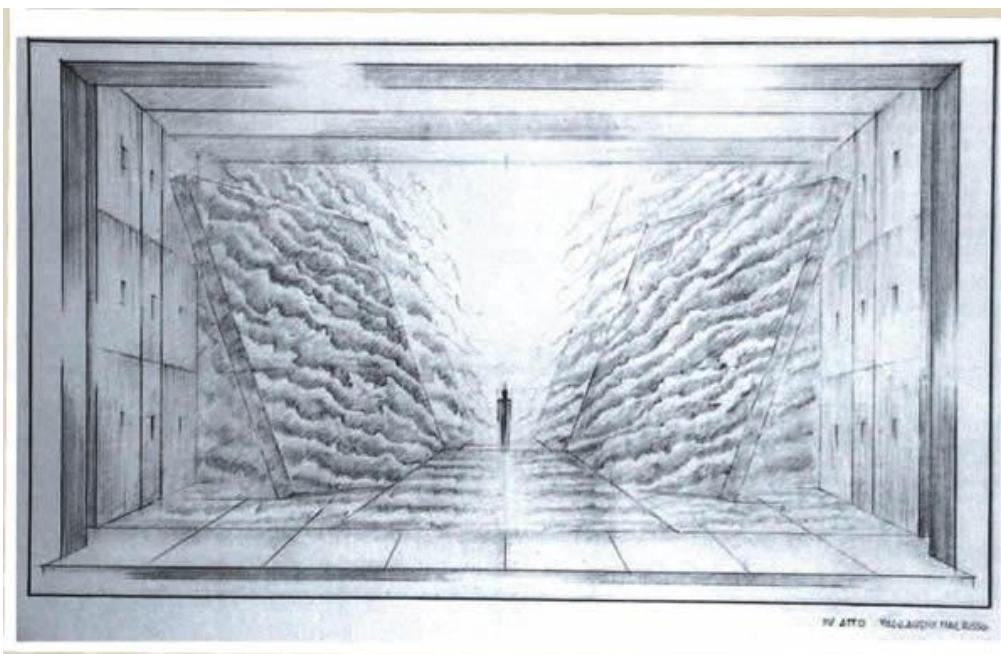
52.

III. 208 et III. 209. Diappi Carlo, *Moïse et Pharaon* : esquisses des costumes d'Aménophis et d'Osiride, Teatro alla Scala, 2003. Mise en scène de Luca Ronconi. Milan, archives du Teatro alla Scala.

***Moïse et Pharaon* de Pier'Alli, Opéra de Rome, 2010**



III. 210. Pier'Alli, *Moïse et Pharaon* : esquisse du décor, la ville moderne, Teatro dell'Opera de Rome, 2010. Rome, archives de l'Opéra de Rome.



III. 211. Pier'Alli, *Moïse et Pharaon* : esquisse du passage de la Mer Rouge, Teatro dell'Opera de Rome, 2010. Rome, archives de l'Opéra de Rome.

***Semiramide* de J. Copley, New York, MET, 1990**



Ill. 212. Stennet Michael, *Semiramide*, New York, Metropolitan Theatre, 1990. Mise en scène de John Copley. *Maquette du costume de Semiramide*. D'après *Il teatro di Rossini*, op. cit. (Source non citée).



Ill. 213. Stennet Michael, *Semiramide*, New York, Metropolitan Theatre, 1990. Mise en scène de John Copley. *Maquette du costume d'Azema*. D'après *Il teatro di Rossini, op. cit.* (Source non citée).



Ill. 214. Stennet Michael, *Semiramide*, New York, Metropolitan Theatre, 1990. Mise en scène de John Copley. *Maquette du costume d'Arsace*. D'après *Il teatro di Rossini, op. cit.* (Source non citée).



Ill. 215. Stennet Michael, *Semiramide*, New York, Metropolitan Theatre, 1990. Mise en scène de John Copley. *Maquette du costume d'Assur*. D'après *Il teatro di Rossini, op. cit.* (Source non citée).

***Tancredi* de S. Vizioli, Venise, T. La Fenice, 1999**



Ill. 216. Ciammarughi Alessandro, *Tancredi* : *maquette du costume d'Argirio*, Teatro La Fenice. Venise, archives du Teatro La Fenice.



Ill. 217. Ciammarughi Alessandro, *Tancredi* : *maquette du costume d'Orbazzano*, Teatro La Fenice. Venise, archives du Teatro La Fenice.

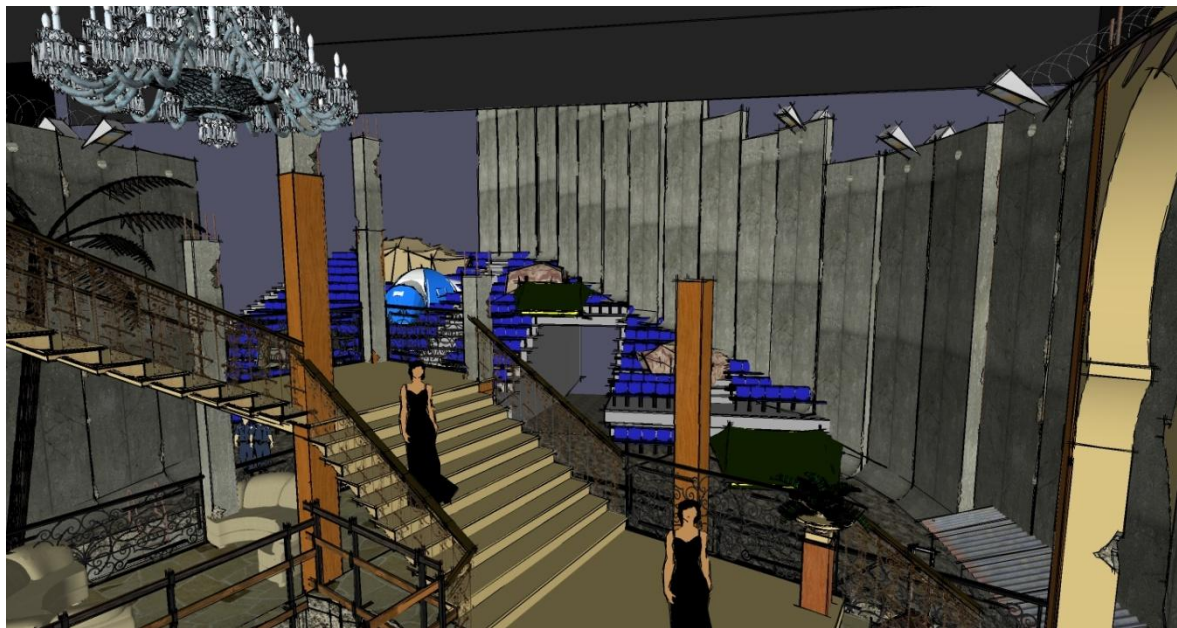


Ill. 218. Ciammarughi Alessandro, *Tancredi*: *maquette du costume de Tancredi*, Teatro La Fenice. Venise, archives du Teatro La Fenice.

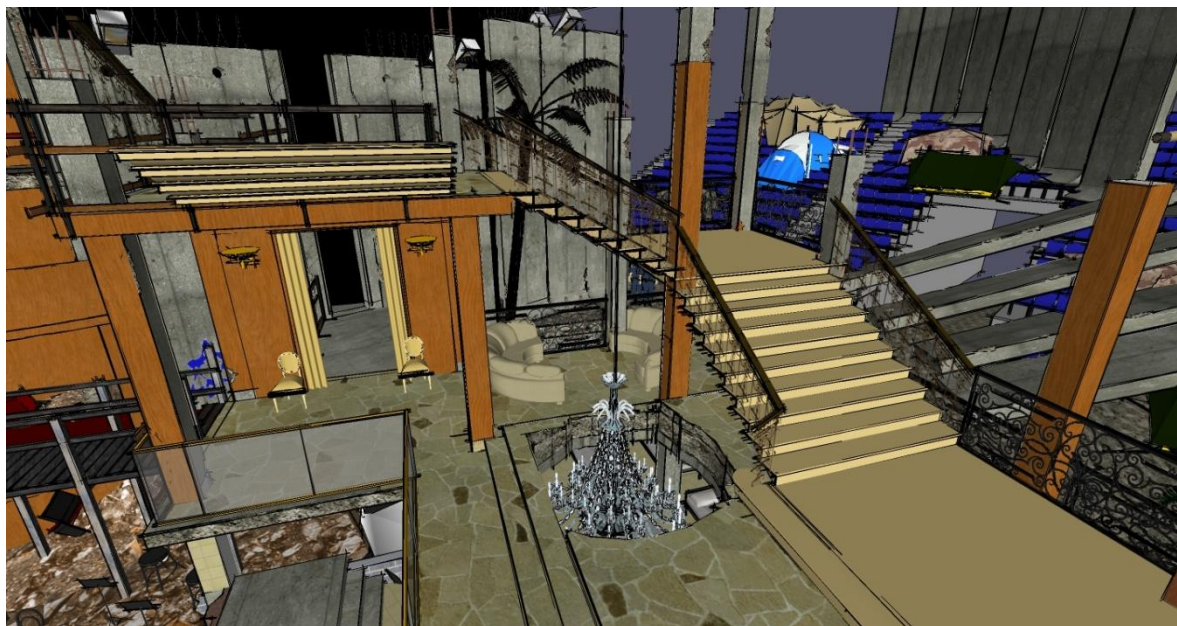


Ill. 219. Ciammarughi Alessandro, *Tancredi* : *maquette du décor de l'acte I*, Teatro La Fenice. Venise, archives du Teatro La Fenice.

***Mosè in Egitto* de Graham Vick, Pesaro, ROF, 2011**



III. 220. Nunn Stuart, *Mosè in Egitto: maquette du décor*, Rossini Opera Festival, 2011, mise en scène de Graham Vick. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.



III. 221. Nunn Stuart, *Mosè in Egitto: maquette du décor*, Rossini Opera Festival, 2011, mise en scène de Graham Vick. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.

INTERVIEWS

Interview à Stefano Vizioli



Ill. 222. Stefano Vizioli, *Profil*, photo aimablement mise à notre disposition par le metteur en scène lui-même.

C.B.: *Qual è il suo rapporto con Rossini?*

S.V.: Rossini ha sempre accompagnato il mio percorso artistico e creativo fin dalle prime produzioni, il fortunato *Barbiere* del '95 diretto da Claudio Abbado sta ancora girando per il mondo, quindi non solo amo il pesarese, ma mi porta una certa fortuna. Per fare un freddo elenco ho messo in scena *Il Signor Bruschino*, *La cambiale di matrimonio*, *Tancredi*, *La Cenerentola*, *Il Turco in Italia*, *L'Italiana in Algeri*, *Il Barbiere di Siviglia* e *Semiramide*.

C.B.: *Cosa ama nella sua musica?*

S.V.: Amo la modernità, l'audacia e l'architettura perfetta della costruzione, e mi sorprende ogni volta a scoprirne la profondità e gli abissi insondabili del suo genio, sempre nuovo e per tanto aspetti misterioso e inafferrabile, pur nella sua apparentemente cartesiana logica strutturale.

C.B.: *Nell'affrontare le opere serie e le opere comiche di Rossini ha utilizzato lo stesso metodo?*

S.V.: Parto sempre dalle dinamiche dello spartito per avere ispirazione, mi lascio incantare da alcune visioni emozionali e irrazionali, lo studio dei testi viene dopo, prima cerco di capire cosa si nasconde dietro le scelte musicali, che a volte possono sconfessare il testo del libretto.

C.B.: *Nel suo saggio Il genio in fuga Alessandro Baricco afferma che le opere serie di*

Rossini sono poco “spettacolari” e poco “teatrali”, lei è d'accordo?

S.V.: C'è tanto teatro in Rossini e soprattutto quello serio permette libertà di lettura e individuazioni drammatiche paradossalmente meno vincolate dal meccanismo ad orologeria del Rossini buffo, certo bisogna essere registi veri per capire di cosa sto parlando.

C.B.: *Tra tutte le opere rossiniane che lei ha messo in scena a quale è più legato e perché?*

S.V.: Le amo tutte perché in ognuna c'è una parte di me, sicuramente il rigore e l'onesta intellettuale dell'approccio sono le fondamenta del lavoro: è un paradosso che considero proprio il *Barbiere* l'opera che meno mi rappresenta a livello emotivo e quella che mi lascia più freddo sotto il profilo musicale, ma come sempre sono le cose che si amano di meno ad avere più fortuna, forse perché si è meno sopraffatti dall'emozione e si lavora con lucidità fredda e distaccata: non sempre le cose che ami di più son quelle che ti riescono meglio. Mi commuove sempre *Cenerentola*, mi affascina per la sua modernità pirandelliana *Il Turco in Italia*, che pure ho messo in scena tante volte, mi sono tanto divertito con *L'Italiana in Algeri*, mi stuzzicano le farse, mi piacerebbe fare *L'equivoco stravagante*, ha un plot veramente paradossale, molto contemporaneo. Ma il sogno nel cassetto è *Le Comte Ory*, genio puro. Molto importante quando si fanno le opere comiche è che il cast sia munito di una forte dose di autoironia, saper prendersi in giro con leggerezza è un risultato estremamente difficile da ottenere e la leggerezza rossiniana in realtà sottende un lavoro enorme di sottrazione, e non di addizione.

C.B.: *Qual è la sua interpretazione della Semiramide?*

S.V.: Un'autentica mole di lavoro su quest'opera è stata fatta, per la scelta estetica dell'ambientazione, per il lavoro sui singoli personaggi, per l'enormità del testo e dei suoi colpi di scena, in questo fondamentale è stato il libro di Cesare Questa *Semiramide Redenta*, il più appassionato saggio sulla figura di Semiramide che mi sia capitato di leggere sul soggetto e sul personaggio storico.

C.B.: *La sua regia sembra puntare molto sulla drammaturgia e sulla psicologia dei personaggi, ha tenuto conto dei modelli tragici che hanno ispirato Rossini (Shakespeare-Labdacidi-Oresteia) o ha preferito distaccarsene?*

S.V.: Regia è reinterpretazione, suggerimento, individuazioni di scelte meno prevedibili, quando si mette in scena un testo non è necessario esporre solo la propria cultura, ma avere anche il coraggio di proporre scelte a volte anche impopolari per stimolare la curiosità dello spettatore, o suggerire letture che siano motivo di riflessione. Semiramide inoltre presenta figure archetipo ma anche estremamente contemporanee, il legame sesso potere è un'occasione molto ghiotta per un regista e quest'opera offre molte opportunità a riguardo, per non parlare del tema dell'incesto. Ovviamente per un regista il rapporto Assur-Semiramide ha opportunità grandiose di regia, molto macbeth- lady, e il duetto dell'apertura del secondo atto per me è uno dei punti più alti.

C.B.: *Quale ruolo accorda all'elemento soprannaturale in quest'opera?*

S.V.: Il soprannaturale può coincidere con la voce interna della coscienza, forse è contraddittorio l'elemento del fantastico o del soprannaturale in un autore così estraneo al "magico" come Rossini, ma le incoerenze sono la bellezza del nostro mestiere in certi casi e se c'è un fantasma in scena amiamolo per quello che è. E sempre a proposito di irrazionale, quando mai si è vista una scena di pazzia così ben costruita nel suo distillare effetti e dinamiche come quella di Assur? Anche qui siamo nell'irrazionale, nel metafisico direi, eppure che perfezione formale, che architettura, che perfetto dosaggio di colpi di scena, che modernità.

C.B.: *Qual è la sua interpretazione del Tancredi?*

S.V.: Tancredi è un *unicum* nel corpo della creazione rossiniana, mi ha colpito il tono romantico del personaggio, la sua solitudine e la sua disperazione, è un'opera fortemente improntata sulle dinamiche dell'amore, una cosa rarissima per Rossini, dove generalmente l'amore è gioco, competizione, sfida, ma quasi mai abbandono romantico, introspettivo, *Tancredi* è unica nel suo genere e questo eroe che mi ricorda per certi aspetti Lohengrin, ha un che di folle, di puro, ma soprattutto è la sua solitudine che mi affascina. Inutile dire che il finale tragico di Ferrara è quanto di meglio si possa sperare per genialità e introspezione psicologica, ed è difficile parlare di psicologia con Rossini, per questo *Tancredi* è secondo me un episodio isolato in tutta la produzione rossiniana. Ha molte contraddizioni in termini di libretto, ma la musica parla da sé ed è importante seguire e, soprattutto, avere fiducia nella profondità rossiniana piuttosto che bloccarsi per alcune incongruenze letterarie del testo. Troppa ragione fa male alla poesia.

C.B.: *Le scene dipinte del suo Tancredi sono molto suggestive, quale ruolo accorda all'aspetto visivo nei suoi spettacoli?*

S.V.: Difficilmente la scenografia per me ha valore decorativo, non la considero quasi mai uno spazio estetico fine a se stesso più o meno ricco e sontuoso dove deambolano degli ectoplasmi senza criterio. Scenografia è metafora, in costante competizione ed esaltazione del testo scritto e della condizione dell'animo dei caratteri, la scena è un "personaggio" anch'essa, la mia scena preferita è quella che procede per sottrazione e non per costante ansia di stupire, è una discreta complice dell'anima dei personaggi che la vivono e che con essa hanno un mutuo scambio emozionale.

Cristina Barbato

Interview réalisée par courriel le 10 décembre 2010

Interview au metteur en scène Marco Spada



Ill. 223. Marco Spada, *premier plan*, photo aimablement mise à notre disposition par le metteur en scène lui-même.

C. B. : *Come definirebbe il lavoro del regista lirico?*

M.S. : Per fare una *boutade* potrei dire che è il lavoro del regista non è dissimile da quello del vigile urbano, uno che gestisce il traffico sul palcoscenico e che si cura che il tutto avvenga senza conflitti, così come ha stabilito il comandante, cioè il compositore. Se vuole una definizione più seria, un regista è un artista e/o un intellettuale che realizza sul palcoscenico in forma visiva un testo letterario e musicale che ha avuto una sua pre-definizione in sede creativa dagli autori, e che lui ri-definisce tendendo a metterne in luce i sottotesti e le stratificazioni culturali alla luce di una visione etica ed estetica personale, ma anche oggettiva. Un regista è un interprete che traghetta la Storia nel suo tempo.

C. B. : *Cosa mi può dire del suo modo di lavorare con i cantanti?*

M.S. : Una regia nasce nella testa del regista, nei suoi pensieri quotidiani, nell'osservazione della realtà. E' un processo di smontaggio e rimontaggio di situazioni ed eventi drammaturgici. Non di rado un regista "aggiusta" imperfezioni che emergono proprio nella condotta drammaturgica di un testo, che si svelano durante l'analisi. Ciò riguarda anche la condotta dei personaggi, le loro idee, la loro coerenza durante gli eventi sulla scena. I cantanti, importanti interpreti di tutto ciò, sono i terminali ultimi di questa ricerca. Sono strumenti, nel senso alto del termine, di una concezione generale. Io cerco di parlare molto con loro prima, sul senso dei loro agire e interagire, definisco le idee che intendo comunicare, poi li lascio anche un po' liberi di esprimere la propria indole, che naturalmente va controllata e indirizzata alle finalità generali del progetto.

C. B.: *Qual è per lei il limite che un regista d'opera non dovrebbe mai oltrepassare?*

M. S.: L'unico limite che non si deve superare è l'onestà intellettuale con se stessi. Quando non sei convinto di qualche cosa, ma lo fai solo per sposare una moda o una tendenza, lì certamente sbagli. Un progetto è valido se è necessario, altrimenti sa di fasullo o artefatto. Questo indipendentemente dal fatto che l'allestimento sia fedele all'epoca o la modifichi. Esiste oggi un diffuso "manierismo" nelle regie che rifiutano per principio ambientazione e epoca originali (quante "sedie a rotelle" abbiamo visto in scena negli ultimi vent'anni?). Ma esiste, d'altronde, una pedissequa tendenza, soprattutto in Italia, a una filologia di ambientazione, che dietro il paravento della "fedeltà alla tradizione" nasconde il vuoto di idee e riduce il teatro ad un gioco di pure belle statuine, appaganti per l'occhio. Questo spesso per far colpo sulla parte del pubblico più conservatore e meno disposto a mettersi in gioco.

C.B.: *Lei è musicologo, che cosa le ha dato voglia di passare alla regia?*

M.S.: Il completamento di un percorso personale che è passato dalla musicologia applicata alla critica musicale, alla direzione di un teatro. Sentivo l'esigenza di dire una parola in modo creativo anche sul palcoscenico. Se preferisce, volevo mettere in opera una sintesi delle mie esperienze.

C.B.: *Cosa l'ha portata a rappresentare un'opera seria rossiniana?*

M.S.: Nasco come musicologo rossiniano. La mia tesi di laurea è stata su *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, la prima opera napoletana di Rossini, della quale ho scoperto per primo le fonti letterarie autentiche e la tecnica scientificamente applicata dell'"autoimprestito". Ho lavorato alla Fondazione Rossini di Pesaro e mi sono occupato dell'Epistolario di questo complesso, affascinante e misterioso compositore.

C.B.: *Perché ha scelto di rappresentare il Mosè in Egitto e non il Moïse et Pharaon?*

M.S.: Perché ritengo che la versione napoletana sia superiore, un capolavoro con musica di livello altissimo. E' certamente un oratorio, e quindi un po' statico; c'è spazio per la narrazione biblica, per gli effetti teatrali voluti dalla visualizzazione delle "piaghe", ma anche per uno scavo nei rapporti tra i personaggi, che nella versione francese, legata alle rigide regole dell'Académie Royale de Musique, diventano più astratti e rigidi.

C.B.: *Qual è la sua interpretazione registica?*

M.S.: E' una domanda cui un regista risponde sempre malvolentieri. Nelle spiegazioni si perde la poesia. In ogni caso, direi che volevo raccontare questa storia, così celebre e conosciuta da tutti, quella del passaggio del Mar Rosso da parte degli Ebrei, come resa oggettiva dalla Storia. Una civiltà apparentemente egemone, quella egizia, in realtà destinata al tramonto, una soggiogata che vince e sopravvive fino a noi per 2.000 anni. Per questo ho iniziato e terminato l'opera con la presentazione della Torah, il libro sacro. In silenzio, all'inizio, come in un rituale prima che gli accordi musicali squarcino il velo sulle tenebre. E alla fine, superato il Mar Rosso, quando il Faraone è vinto e implorante, viene riaperta come ad affermare che questa vittoria del popolo

eletto era ineluttabile. Il tramite umano tra vincitori e vinti, persi in una sorta di fanatismo reciproco, è stato per me Amaltea, la faraona, che ha avuto i presentimenti della fine e ha cercato di evitare la catastrofe. Alla fine riappare anche lei, a fianco del consorte nella polvere, in una visione, per me, fortemente malinconica.

C.B.: *Trovo che le scene di Alessandro Ciammarughi, con i piani fortemente decliviati, le proiezioni e i diversi richiami simbolici, siano molto suggestive. Quali indicazioni ha dato al suo collaboratore?*

M.S.: Volevo appunto far vedere l'Egitto dall'alto e da lontano, come da un satellite. La visione frontale che si ha della scena è appunto una piramide, i cui quattro lati sono visti dall'alto. Al centro di essa, sempre, è seduto il Faraone. Nella parte alta agisce lui e la sua corte, in quella bassa il popolo, i vinti. Esso "sale" nella parte alta solo quando scala la Piramide e attraversa il Mare, a simboleggiare la vittoria definitiva. Questa marcata differenza tra il mondo di sopra e quello di sotto è stata resa con maggior forza quando la produzione è stata riallestita nel 2007 per il palcoscenico più grande del Teatro dell'Opera di Roma.

C.B.: *Tra i vari allestimenti di Mosè e Moïse che sto analizzando, il suo è l'unico che fa fortemente riferimento all'iconografia egizia, mi può spiegare questa scelta?*

M.S.: Non credo sia l'unico. Il primo in questo senso è stato quello bellissimo di Pier Luigi Pizzi nel 1983 a Pesaro, quando l'opera ebbe la sua riscoperta ufficiale nell'ambito delle edizioni critiche. Nella linea di Pizzi, gli elementi decorativi e i colori assumevano un'importanza preponderante. Io ho cercato, pur mantenendo una vicinanza all'apparato iconografico egizio, di renderlo anche simbolico, cioè appunto "storicizzarlo". Ad esempio ho introdotto la figura simbolica del "Ka", il "doppio da se stessi", la propria anima cui si rivolge Amaltea nella sua aria, e ho lasciato il coro all'esterno, in modo che rappresentasse le "voci" che la regina ascolta in se stessa. Oppure gli strumenti musicali che gli Ebrei suonano nel giubilo della loro prima fuga, poi sventata dal Faraone. Strumenti per gli uomini e per le donne, come rigidamente stabilito dalle loro regole.

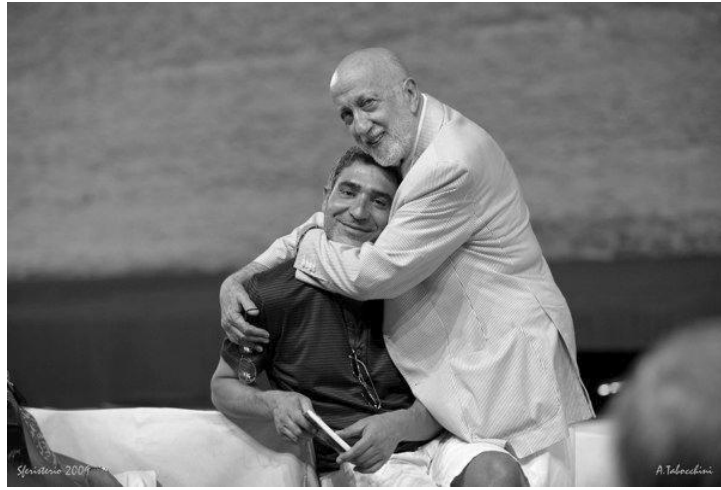
C.B.: *Perché gli Egiziani sono "dipinti" di blu e non di verde come vogliono le raffigurazioni di Osiride?*

M.S.: Anche questo aspetto rientra in una visione meno filologica e più astratta, guardie blu senza volto, senza corpo, puri strumenti di potere e di oppressione.

Cristina Barbato

Interview réalisée par courriel le 5 septembre 2011

Interview au basse - barytone Andrea Concetti



Ill. 224. Andrea Concetti avec Pier Luigi Pizzi lors des répétitions de *Don Giovanni* de Mozart, Macerata, Sferisterio, saison 2006-2007. Photo A. Tabocchini aimablement mise à notre disposition par A. Concetti.

C.B.: *Negli ultimi anni il Mosè in Egitto è ritornato sulle scene, l'opera è stata letta in chiave a volte solenne e storica, a volte con molti riferimenti all'attualità. A Chicago, Eggert ha proposto un allestimento minimalista basato essenzialmente su giochi di luce. Come definirebbe il personaggio di Mosè da lei interpretato?*

A.C.: L'allestimento di Chicago, nonostante fosse minimale e di impatto moderno, sia nelle scene sia nei costumi era abbastanza tradizionale, erano rispettati i conflitti tra i popoli e le dinamiche volute dal testo. Il regista non ci ha dato indicazioni troppo vincolanti, ha creato dei "quadri", ma per me è stato meglio: ho potuto far crescere il personaggio giorno dopo giorno, con le prove, la meravigliosa musica è stata una fonte di ispirazione precisissima. Il personaggio mi ha attraversato come un fiume in piena, è stato bello perché, a un certo punto, è stato come se fossi posseduto, ed è venuto naturalmente, senza pensarci troppo. Il *Mosè* è stato il mio primo Rossini serio e subito dopo ho ripetuto l'esperienza col *Sigismondo* di Pesaro

C.B.: *La regia del Sigismondo di Damiano Michieletto, in cui ha interpretato i ruoli di Ulderico e Zenovito, ha diviso pubblico e critica. Senza entrare in giudizi di merito su questo allestimento, lei cosa ne pensa dell'attualizzazione delle opere?*

A.C.: Dipende dall'intelligenza e serietà del regista, non sono contrario all'attualizzazione se questa può aggiungere emozioni, nel caso del *Sigismondo* mi pare questo sia avvenuto,

è stato, a mio avviso, uno spettacolo bellissimo; gli esiti di critica sono stati contrastanti, ma io l'ho trovato geniale.

C.B.: *Trova stimolante o ingombrante per un cantante un'interpretazione registica fuori dagli schemi in cui, ad esempio, si chiede ai cantanti di nuotare, pattinare, cantare stesi o camminando su piani molto decliviati?*

A.C.: Penso che non si debba essere prevenuti: basta provare e, se la richiesta non toglie nulla alla resa vocale, non vedo perché non farlo.

C.B.: *È difficile interpretare due ruoli diversi nella stessa opera?*

A.C.: No, assolutamente è stato come interpretare due opere diverse nella stessa sera, quando entri in una situazione scenica e sai chi sei, il problema non si pone.

C.B.: *Nella sua biografia, ho letto che ha interpretato Papageno e Leporello rispettivamente nel Flauto Magico e nel Don Giovanni messi in scena da Pierluigi Pizzi. Cosa può dirmi del modo di lavorare di questo regista?*

A.C.: Ho amato Pierluigi dal primo istante, ha un modo di lavorare tutto suo, lui vuole vedere l'immagine complessiva già da subito e poi la lavora come uno scultore lavora la sua opera e si sofferma sui dettagli.

C.B.: *Pizzi lascia spazio alle eventuali idee dei cantanti?*

A.C.: Certo! Ma per questo occorre ci sia feeling e stima da parte sua il *Don Giovanni* è stato esaltante da questo punto di vista: noi cantanti eravamo diventati una sorgente d'idee che lui elaborava e modellava, ci siamo trovati pure a piangere alla fine di alcune prove. Ricordo la scena finale *Del Don Giovanni*, dopo il "dite di no, dite di no!" di Leporello, a noi (io, Leporello e Ildebrando D'arcangelo, Don Giovanni) viene spontaneo abbracciarci disperatamente e poi a me viene spontaneo un pianto diretto; Pierluigi si è molto commosso e ha voluto tenere questa cosa, lavorandoci.

Cristina Barbato

Interview réalisée via chat le 22 septembre 2011

Interview au contraltiste Nicola Marchesini



III. 225. Nicola Marchesini, *premier plan*, photo aimablement e mise à notre disposition par le chanteur lui-même.

C.B.: *Nella sua biografia, ho letto che ha interpretato Roggiero nel Tancredi e Condulmiero nel Maometto II, entrambi con la regia di Pierluigi Pizzi, un'interessante coincidenza che le sue due sole opere rossiniane (tranne errore da parte mia) abbiano avuto lo stesso regista.*

N.M.: Le due opere Rossiniane che ho cantato fino ad ora hanno avuto la Regia del M° Pizzi è vero e devo dire grazie a questo grande regista se ho avuto la possibilità di affrontare questo autore che amo.

C.B.: *Vorrei partire dal Tancredi: ho notato che nelle versioni precedenti quella del Maggio Fiorentino, il ruolo di Roggiero era interpretato da un mezzo-soprano. Secondo lei, cosa aggiunge al personaggio l'interpretazione di un controtenore? È d'accordo con i critici che affermano che si tratti di una scelta non filologica ma scenicamente più valida perché più verosimile?*

N.M.: Per quanto riguarda *Tancredi*, venne messa in scena al Teatro del Maggio la produzione storica del M°Pizzi, quella degli anni 90 di Pesaro tanto per intendersi. Fu proposto dal M° Tangucci, allora direttore Artistico del Teatro, di apportare qualche cambiamento nel cast originale di Pesaro e il M° Pizzi optò per me per dare un tocco di veridicità al personaggio di Roggero, lavoro salutato per me dagli addetti ai lavori e dalla critica con tanto entusiasmo. All'epoca devo dire non mi fu tanto facile accettare il contratto proprio per la paura di critiche da parte di Musicologi ma la mia vocalità ci

stava a pennello ed ho accettato con felicità. E pur vero che dal 2005 i Falsettisti cantano con regolarità nelle opere di Rossini che veniva da una tradizione Musicale dei castrati (il Velluti). Come lei saprà per il Velluti scrisse una cantata: *Il vero Omaggio e L'Aureliano in Palmira*.

La scelta di inserirmi nei cast del *Maometto Secondo*, invece, è stata una necessità, perché la versione che abbiamo rappresentato a Venezia, per l'appunto la versione Veneziana dell'opera, prevedeva un Condulmiero Basso baritono. La tessitura veramente improponibile per una corda come basso baritono, ha fatto in modo di optare per un falsettista, ed eccomi là in produzione.

C.B.: *Qual è il suo rapporto con l'opera seria Rossiniana? Ha in programma altre opere del compositore pesarese?*

N.M.: Spero di avere la possibilità anche in futuro di cantare ancora nelle opere del Pesarese perché trovo la scrittura di questo autore perfetta ed adattabile alla mia vocalità! Un sogno è cantare Arsace nella *Semiramide* e la parte di Tancredi, e di Calbo nel *Maometto II*.

C.B.: *Cosa mi può dire del modo di lavorare di Pierluigi Pizzi?*

N.M.: Per quanto riguarda il modo di lavorare di Pierluigi, lo trovo affascinante e coinvolgente sempre disposto almeno col sottoscritto a discutere sul personaggio per tirare fuori sempre il meglio da un cantante che lavora con lui. Per il Maestro il lavoro è rigore e per seguirlo bisogna essere instancabili. Certamente non è un regista facile, in quanto esigente sia nel modo di lavorare sia nella preparazione di base.

Cristina Barbato

Interview réalisée par courriel le 18 octobre 2011

INDEX DES ILLUSTRATIONS

Ill. 1. Gioachino Rossini / Auguste Charles Lemoine, d'après une photographie d'Erwin Hanfstaengl. Paris, BNF Richelieu Musique fonds stampe. Lithographie ; 16,5 x 13 cm (im.), 45 x 31,5 cm (f.).....	471
Ill. 2 Luca Ronconi. Photo Altrearti.....	477
Ill. 3. Pier Luigi Pizzi. Photo GBOpera magazine.	482
Ill. 4 Pier'Alli. Photo Archivio Opera Roma.....	489
Ill. 5. Pier'Alli (mise en scène, décors et costumes), <i>Adelaide di Borgogna</i> , ROF, Pesaro, 2011. Esquisse de l'une des projections du premier acte, elle montre un monde déformé par une vision subjective. Pesaro, archives de la Fondation Rossini.....	543
Ill. 6. Pier'Alli (mise en scène, décors et costumes), <i>Adelaide di Borgogna</i> , ROF, Pesaro, 2011. Esquisse de l'une des projections du premier acte, elle montre un monde déformé par une vision subjective. Pesaro, archives de la Fondation Rossini.....	543
Ill. 7. Pizzi Pier Luigi, <i>Semiramide: manuscrit de mise en scène</i> , Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 1 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.	544
Ill. 8. Pizzi Pier Luigi, <i>Semiramide: manuscrit de mise en scène</i> , Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 2 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.	545
Ill. 9. Pizzi Pier Luigi, <i>Semiramide: manuscrit de mise en scène</i> , Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 3 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.	546
Ill. 10. Pizzi Pier Luigi, <i>Semiramide: manuscrit de mise en scène</i> , Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 4 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.	547
Ill. 11. Pizzi Pier Luigi, <i>Semiramide: manuscrit de mise en scène</i> , Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 5 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.	548
Ill. 12. Pizzi Pier Luigi, <i>Semiramide: manuscrit de mise en scène</i> , Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 6 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.	549

III. 13. Pizzi Pier Luigi, <i>Semiramide: manuscrit de mise en scène</i> , Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 7 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.	550
III. 14. Pizzi Pier Luigi, <i>Semiramide: manuscrit de mise en scène</i> , Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 8 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.	551
III. 15. Pizzi Pier Luigi, <i>Semiramide: manuscrit de mise en scène</i> , Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 9 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.	552
III. 16. Pizzi Pier Luigi, <i>Semiramide: manuscrit de mise en scène</i> , Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 10 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.	553
III. 17. Pizzi Pier Luigi, <i>Semiramide: manuscrit de mise en scène</i> , Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 11 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.	554
III. 18. Pizzi Pier Luigi, <i>Semiramide: manuscrit de mise en scène</i> , Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 12 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.	555
III. 19. Pizzi Pier Luigi, <i>Semiramide: manuscrit de mise en scène</i> , Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 13 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.	556
III. 20. Pizzi Pier Luigi, <i>Semiramide: manuscrit de mise en scène</i> , Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 14 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.	557
III. 21. Pizzi Pier Luigi, <i>Semiramide: manuscrit de mise en scène</i> , Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 15 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.	558
III. 22. Pizzi Pier Luigi, <i>Semiramide: manuscrit de mise en scène</i> , Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 16 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.	559
III. 23. Pizzi Pier Luigi, <i>Semiramide: manuscrit de mise en scène</i> , Aix-en-Provence, 1980. 23 cm x 28 cm. Texte rédigé en français et en italien. Manuscrit de mise en scène illustré de croquis à l'encre. Page 17 de 17. Paris, Bibliothèque nationale de France.	560
III. 24, 25, 26, 27 Pizzi Pier Luigi, <i>Semiramide. Rossini. Aix-en-Provence : maquette de décor</i> , 1980. Quatre dessins à l'encre, 29,7 x 21 cm. Venise, archives du Théâtre La Fenice.....	561
III. 28. Pizzi Pier Luigi, <i>Semiramide: esquisse du costume de l'Ombre de Nino</i> , Aix-en-Provence, 1980. Dessin, 29,5 x 21 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France.	562
III. 31. Pizzi Pier Luigi, <i>Otello : déroulé de décors de l'acte I</i> , 1988. Dessin à l'encre de Chine. D'après L. ARRUGA, <i>Pier Luigi Pizzi. Inventore di teatro, op.cit.</i> (Source non citée).....	564
III. 32. Pizzi Pier Luigi, <i>Otello : déroulé de décors de l'acte II</i> , 1988. Dessin à l'encre de Chine. D'après L. ARRUGA, <i>Pier Luigi Pizzi. Inventore di teatro, op.cit.</i> (Source non citée).....	564
III. 33. Pizzi Pier Luigi, <i>Otello : maquette du costume de desdemona</i> , 1988.. D'après L. ARRUGA, <i>Pier Luigi Pizzi. Inventore di teatro, op.cit.</i> (Source non citée).....	565
III. 34. Pizzi Pier Luigi, <i>Tancredi : maquette de décor</i> , Milan, 1993. Milan, Archives du Théâtre alla Scala. Acte I, scène 3, la grade place.....	566

Ill. 35. Pizzi Pier Luigi, <i>Tancredi : maquette de décor</i> , Milan, 1993. Milan, Archives du Théâtre alla Scala. Acte II, la grotte.	566
Ill. 36. Buzzi Giovanna, <i>Ricciardo e Zoraide</i> , ROF, 1990. Mise en scène de Luca Ronconi. <i>Maquettes du costume d'Agorante</i> . D'après <i>Il teatro di Rossini, op. cit.</i> (Source non citée).....	567
Ill. 37 et Ill. 38. Buzzi Giovanna, <i>Ricciardo e Zoraide</i> , ROF, 1990. Mise en scène de Luca Ronconi. <i>Maquettes des costumes de Zoraide et Zomira</i> . D'après <i>Il teatro di Rossini, op. cit.</i> (Source non citée).....	567
Ill. 39. Pizzi Pier Luigi, <i>Maometto Secondo: Maquette du décor</i> , Teatro La Fenice, 2005. Venise, Archives du Théâtre La Fenice. Décor unique sur deux niveaux.....	568
Ill. 40. Pizzi Pier Luigi, <i>Maometto Secondo: Maquette du décor</i> , Teatro La Fenice, 2005. Venise, Archives du Théâtre La Fenice.	568
Ill. 43. Quaranta Gianni, <i>Moïse et Pharaon : esquisse de l'acte III</i> , Teatro alla Scala, 2003. Mise en scène de Luca Ronconi. Milan, archives du Teatro alla Scala.	571
Ill. 44. Quaranta Gianni, <i>Moïse et Pharaon : esquisse du décor</i> , Teatro alla Scala, 2003. Mise en scène de Luca Ronconi. Milan, archives du Teatro alla Scala.	571
Ill. 45. Quaranta Gianni, <i>Moïse et Pharaon : esquisse du passage de la Mer Rouge</i> , Teatro alla Scala, 2003. Mise en scène de Luca Ronconi. Milan, archives du Teatro alla Scala.....	572
Ill. 46. Quaranta Gianni, <i>Moïse et Pharaon</i> . Teatro alla Scala, 2003. Mise en scène de Luca Ronconi. Milan, archives du Teatro alla Scala. Atelier de La Scala, décor en construction pour le passage de la Mer Rouge.....	572
Ill. 47. <i>Moïse et Pharaon</i> . Teatro alla Scala, 2003. Mise en scène de Luca Ronconi. Milan, archives du Teatro alla Scala. Luca Ronconi avec ses collaborateurs.....	573
Ill. 48. <i>Moïse et Pharaon</i> . Teatro alla Scala, 2003. Mise en scène de Luca Ronconi. Milan, archives du Teatro alla Scala. Luca Ronconi dans l'atelier de scénographie avec les scénographes réalisateurs.....	573
Ill. 49 et Ill. 50. Diappi Carlo, <i>Moïse et Pharaon : esquisses des costumes de Pharaon et de Sinaïde</i> , Teatro alla Scala, 2003. Mise en scène de Luca Ronconi. Milan, archives du Teatro alla Scala.	574
Ill. 51 et Ill. 52. Diappi Carlo, <i>Moïse et Pharaon : esquisses des costumes d'Aménophis et d'Osiride</i> , Teatro alla Scala, 2003. Mise en scène de Luca Ronconi. Milan, archives du Teatro alla Scala.	574
Ill. 53. Pier'Alli, <i>Moïse et Pharaon : esquisse du décor, la ville moderne</i> , Teatro dell'Opera de Rome, 2010. Rome, archives de l'Opéra de Rome.	575
Ill. 54. Pier'Alli, <i>Moïse et Pharaon : esquisse du passage de la Mer Rouge</i> , Teatro dell'Opera de Rome, 2010. Rome, archives de l'Opéra de Rome.	575
Ill. 55. Stennet Michael, <i>Semiramide</i> , New York, Metropolitan Theatre, 1990. Mise en scène de John Copley. <i>Maquette du costume de Semiramide</i> . D'après <i>Il teatro di Rossini, op. cit.</i> (Source non citée).....	576
Ill. 56. Stennet Michael, <i>Semiramide</i> , New York, Metropolitan Theatre, 1990. Mise en scène de John Copley. <i>Maquette du costume d'Azema</i> . D'après <i>Il teatro di Rossini, op. cit.</i> (Source non citée).....	577
Ill. 57. Stennet Michael, <i>Semiramide</i> , New York, Metropolitan Theatre, 1990. Mise en scène de John Copley. <i>Maquette du costume d'Arsace</i> . D'après <i>Il teatro di Rossini, op. cit.</i> (Source non citée).....	577

III. 58. Stennet Michael, <i>Semiramide</i> , New York, Metropolitan Theatre, 1990. Mise en scène de John Copley. <i>Maquette du costume d'Assur</i> . D'après <i>Il teatro di Rossini, op. cit.</i> (Source non citée).....	577
III. 59. Ciammarughi Alessandro, <i>Tancredi : maquette du costume d'Argirio</i> , Teatro La Fenice. Venise, archives du Teatro La Fenice.	578
III. 60. Ciammarughi Alessandro, <i>Tancredi : maquette du costume d'Orbazzano</i> , Teatro La Fenice. Venise, archives du Teatro La Fenice.....	579
III. 61. Ciammarughi Alessandro, <i>Tancredi: maquette du costume de Tancredi</i> , Teatro La Fenice. Venise, archives du Teatro La Fenice.	579
III. 62. Ciammarughi Alessandro, <i>Tancredi : maquette du décor de l'acte I</i> , Teatro La Fenice. Venise, archives du Teatro La Fenice.	579
III. 63. Nunn Stuart, <i>Mosè in Egitto: maquette du décor</i> , Rossini Opera Festival, 2011, mise en scène de Graham Vick. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.....	580
III. 64. Nunn Stuart, <i>Mosè in Egitto: maquette du décor</i> , Rossini Opera Festival, 2011, mise en scène de Graham Vick. Pesaro, archives de la Fondazione Rossini.....	580
III. 65. Stefano Vizioli, <i>Profil</i> , photo aimablement mise à notre disposition par le metteur en scène lui-même.....	583
III. 66. Marco Spada, <i>premier plan</i> , photo aimablement mise à notre disposition par le metteur en scène lui-même.....	586
III. 67. Andrea Concetti avec Pier Luigi Pizzi lors des répétitions de <i>Don Giovanni</i> de Mozart, Macerata, Sferisterio, saison 2006-2007. Photo A.Tabocchini aimablement mise à notre disposition par A. Concetti.....	589
III. 68. Nicola Marchesini, <i>premier plan</i> , photo aimablement e mise à notre disposition par le chanteur lui-même.....	591