

INTERNATIONAL CONFERENCE

THE STAGING OF VERDI & WAGNER OPERAS

13-15 September 2013

Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana

PROGRAMME



ORGANIZED BY

CENTRO STUDI
OPERA OMNIA
Luigi Boccherini



Amici di Gropoli



PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

IN ASSOCIATION WITH



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI PISTOIA E PESCIA



THE STAGING OF VERDI & WAGNER OPERAS

INTERNATIONAL CONFERENCE

13-15 September 2013, Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana

Organized by

Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, Lucca/Pistoia

Associazione Amici di Groppoli, Pistoia

Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française, Venezia

Under the Auspices of

Biblioteca Comunale Forteguerriana

Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia



Scientific Committee

ROBERTO ILLIANO (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

ÉTIENNE JARDIN (Palazzetto Bru Zane)

FULVIA MORABITO (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

MICHELA NICCOLAI (Bibliothèque Historique de la Ville de Paris)

LUCA SALA (Université de Poitiers)

MASSIMILIANO SALA (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)



Keynote Speakers

JÜRGEN MAEHDER (Freie Universität Berlin)

MICHELA NICCOLAI (Bibliothèque Historique de la Ville de Paris)

FRIDAY 13 SEPTEMBER

ore 9.30-10.00: *Welcome and Registration*

10.00-10.30: **Open**

- MASSIMILIANO SALA (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)
- TERESA DOLFI (Biblioteca Forteguerriana)
- GIAN PIERO BALLOTTI (Amici di Groppoli)
- ÉTIENNE JARDIN (Palazzetto Bru Zane, Venice)

11.00-13.00: Session 1: **Staging Verdi**

(Chair: **ROBERTO ILLIANO**, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

- OLGA JESURUM (Università di Roma 'La Sapienza'): *'Bella figlia dell'amore... Schiavo son de' vezzi tuoi': Scena e musica nel «Rigoletto»*
- FEDERICO GON (Università degli Studi di Padova): *«...m'accontento che si eseguisca quello che è scritto»: alcune riflessioni sulla messa in scena di «Rigoletto»*
- ELSA MARTINELLI (Conservatorio 'Tito Schipa' di Lecce): *Il sangue dell'onore: il duello nelle opere di Verdi tra letteratura e messinscena*
- MIRIAM TRIPALDI (The University of Chicago): *"Whose" Operas? Giuseppe Verdi and Nineteenth-Century Performance Practice*



13.00 Lunch

15.00-16.00: **Keynote Speaker 1**

- JÜRGEN MAEHDER (Freie Universität Berlin): *L'utopia teatrale del dramma musicale wagneriano: dal mito attraverso la scenotecnica verso il sogno del teatro invisibile*



Coffee Break

16.30-18.30: Session 2: **Staging Verdi in the xxth and xxith Centuries**

(Chair: **JÜRGEN MAEHDER**, Freie Universität Berlin)

- GIUSEPPE MONTEMAGNO (Catania): *«La vie en rose». Mettere in scena «La traviata» nel XXI secolo*
- PATRIZIA MAZZINA – WALTER CERROTTA (Conservatorio 'San Pietro a Majella', Napoli): *«Macbeth» - la scena assente. Appunti per un laboratorio di regia*
- WOUTER CAPITAIN (University of Amsterdam): *Performing the Orient: Peter Konwitschny's Staging of «Aida»*
- ELKE ALBRECHT (Helsinki/Wien): *Verdi: »Don Carlos« & »Un ballo in maschera« – aktuell wie eh und je?!*

SATURDAY 14 SEPTEMBER

10.00-12.30 Session 3: **French Productions during the Nineteenth and Twentieth Centuries**

(Chair: **MICHELA NICCOLAI**, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris)

- RÉMY CAMPOS – AURÉLIEN POIDEVIN (Haute École de Musique de Genève): *Les limites d'un livret de mise scène : à propos de la reprise des « Maîtres chanteurs de Nuremberg » de Richard Wagner (version Palais Garnier 1897)*
- KARINE BOULANGER (CNRS / Centre André Chastel, Paris): « Parsifal » à Paris (janvier 1914)
- CLAIRE PAOLACCI (Université Paris I-Panthéon-Sorbonne): *La programmation des œuvres de Verdi et Wagner à l'Opéra de Paris sous l'ère Rouché (1915-1945) : concurrence ou complémentarité ?*
- YAËL HÊCHE (Orchestre de Chambre de Lausanne): « Die genaue Übereinstimmung der scenischen Vorgänge mit dem Orchester ». *Un aspect de l'esthétique scénographique de Richard Wagner*



13.00 Lunch

15.30-16.30: **Keynote Speaker 2**

- **MICHELA NICCOLAI** (Bibliothèque Historique de la Ville de Paris): *Les métamorphoses de Violetta à Paris : du théâtre de prose au théâtre lyrique*



Coffee Break

16.30-18.30: Session 4: **Staging Verdi and Wagner in Europe**

(Chair: **FULVIA MORABITO**, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

- NAOMI MATSUMOTO (Goldsmiths College, University of London): *Charles Marshall's 'Dioramic' Scenery: Staging Verdi in Victorian London*
- BOGUMILA MIKA (University of Silesia, Katowice, Poland): «Lived Anew». *Reception of Wagner's Operas and Dramas in Poland in the New Millenium*
- BRUNO FORMENT (Vrije Universiteit Brussel / Universiteit Gent): *Verdi in the Belgian Province: The «Aïda» and «Rigoletto» Scenery of Albert Dubosq*



SUNDAY 15 SEPTEMBER

9.30-11.00: Session 5: **Staging Wagner in the XIXth and XXth Centuries (I)**

(Chair: **MASSIMILIANO SALA**, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

- JOSHUA NAVON (Columbia University, NY): *Bayreuth as Biopolitics: Wagner's Strategies and Technologies for the Purely Human*
- MARINA MAYRHOFER (Università degli Studi di Napoli 'Federico II'): *Scenografie e dinamiche della drammaturgia wagneriana nel lungometraggio d'animazione disneyano «Snow White and the Seven Dwarfs» (1937)*
- SANNA K. IITTI (Hyvinkää, Finland): *Perceptions of Antiquity in Richard Wagner's «Tannhäuser»*

11.30-13.00 Session 5: **Staging Wagner in the XIXth and XXth Centuries (II)**

(Chair: **JÜRGEN MAEHDER**, Freie Universität Berlin)

- KII-MING LO (National Taiwan Normal University, Taipei): *«Im Dunkel du, im Lichte ich!» — Jean-Pierre Ponnelles Bayreuther Inszenierung von »Tristan und Isolde«*
- GIACOMO ALBERT (Università degli Studi di Torino – CIRMA): *Il «Tristan Project» di Bill Viola: analisi di una «mise en scène» contemporanea attraverso lo studio delle fonti*
- KRISTINA SÉLEN (Opera Studio Oxford): *“Deeds of Music Made Visible”: Anna Bahr-Mildenburg as Isolde*



13.30 Lunch

15.30-17.00 Session 6: **Staging Verdi and Wagner in Europe**

(Chair: **FULVIA MORABITO**, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

- GEORGIA KONDYLI (Technological Educational Institute of Crete-Dpt. of Music Technology & Acustics, Rethymno): *Les opéras de Verdi à Smyrne*
- JOSÉ-IGNACIO SUÁREZ GARCÍA (Universidad de Oviedo): *The Staging of the Wagnerian Premieres in Madrid*
- MANOLIS SEIRAGAKIS (University of Crete): *Mediterraneanizing the Composer of the North: Richard Wagner, Constantinos Chrestomanos and the Early Modern Greek Theatre*



Abstracts

Keynote Speakers

• JÜRGEN MAEHDER (Freie Universität Berlin)

L'utopia teatrale del dramma musicale wagneriano: dal mito attraverso la scenotecnica verso il sogno del teatro invisibile

Come viene comprovato dagli sviluppi della storia del teatro musicale del xx secolo, l'importanza dell'immaginazione teatrale di Wagner, delle sue innovazioni nel campo dell'architettura teatrale e in quello della scenotecnica risulta fondamentale non soltanto per l'evoluzione della sua opera, ma anche per tutta la storia del teatro europeo. Sin da quando la poesia dell'*Anello del Nibelungo* era stata pubblicata in anteprima, l'universo visivo descritto nelle indicazioni sceniche e nelle annotazioni registiche aveva destato la curiosità dei contemporanei. Come ha rivelato Stefan Kunze, il mondo immaginario del mito germanico dell'*Anello del Nibelungo*, ideato da Wagner sulla base delle ricerche della nascente filologia medievale tedesca, era nato senza precedenti nella storia del teatro europeo. A differenza dell'Antichità classica, la cui rappresentazione scenica era da sempre stata in grado di poggiarsi su di un abbondante materiale archeologico, artistico e letterario disponibile dalle origini della cultura europea, il mondo del mito germanico non era dotato di nessuna tradizione iconografica. Oltre alla novità del soggetto, anche il trattamento scenico del mito germanico, realizzato per la prima volta al Festival di Bayreuth nel 1876, poneva dei problemi completamente nuovi nell'ambito della storia della scenotecnica dell'Ottocento. Mentre il teatro europeo era da sempre basato sul concetto del dialogo dei protagonisti, cioè sulla preponderanza di una base testuale come idea regolatrice dell'azione in scena, le scene della natura, onnipresenti nell'*Anello del Nibelungo*, costituivano un nuovo genere per il teatro dell'Ottocento: un teatro di immagini ad accompagnamento musicale, ma privo dell'elemento umano in scena. Soprattutto nell'*Anello del Nibelungo* esistono elementi essenziali della realtà teatrale che non parlano, o almeno non lo fanno cantando un testo; tutt'al più essi trovano espressione nelle indicazioni registiche e scenografiche. Il fulgore dell'oro del Reno e il ponte ad arcobaleno nel *Rheingold*, la magia del fuoco nella *Walküre*, l'incantesimo del bosco nel *Siegfried* e le scene della natura della *Götterdämmerung* dovettero spingere la scenotecnica ottocentesca oltre i limiti delle sue possibilità tecniche. Non soltanto le insormontabili esigenze sceniche dell'*Anello del Nibelungo*, ma anche l'impiego di nuovi mezzi tecnici, p.e. i «Wandeldekorationen» (quinte e fondali semoventi) per il *Parsifal*, attestano la volontà dell'autore di creare un'illusione omnicomprensiva entro la cornice del palcoscenico con boccascena ottocentesco. Il divarico fra l'immaginazione scenica – e la sua codificazione nelle partiture wagneriane – e la spesso triste realtà della loro realizzazione contemporanea

dovette servire da stimolo per l'invenzione di tanti nuovi effetti di scenotecnica, per esempio l'orizzonte luminoso di Mariano Fortuny e le riforme della regia teatrale di Adolphe Appia. Come testimonia il famoso commento del compositore, che dopo la prima mondiale di *Parsifal* nel 1882 augurava l'invenzione di un teatro musicale invisibile, l'aspetto scenico dell'*Anello del Nibelungo*, così come lo aveva immaginato l'autore, dovette restare un'utopia tecnica e estetica – e lo rimase anche per le generazioni seguenti.

• MICHELA NICCOLAI (Bibliothèque Historique de la Ville de Paris)

Les métamorphoses de Violetta à Paris : du théâtre de prose au théâtre lyrique

La réception de *La traviata* ne peut pas être dissociée de l'analyse de sa composante visuelle qui véhicule, avec la musique et le texte, une certaine image de la protagoniste, Violetta, insérée dans un précis contexte topographique – le quartier de Notre-Dame de Lorette, à Paris – et historique – le début du Second Empire. La mise en scène subit, dès la création vénitienne de l'opéra (6 mars 1853), de nombreuses transformations : d'abord situé « autour de 1700 », l'intrigue est ensuite placée à l'époque de Louis xv (1864, Théâtre-Lyrique et 1886, Opéra-Comique, dans les deux cas avec la mise en scène de Léon Carvalho), pour, enfin, atteindre l'époque de Napoléon III (1903, Opéra-Comique, mise en scène d'Albert Carré). Dans cette dernière production, le rapport avec l'adaptation théâtrale de *La Dame aux Camélias* (1852) est manifeste, ainsi une comparaison entre les livrets de mise en scène lyriques et dramatiques se révèle essentielle. Dans notre intervention, nous partirons de l'étude des sources de mise en scène lyriques et dramatiques conservées à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris (fonds de l'ART) et à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra – croquis des costumes, décors, livrets de mise en scène, partitions annotées, articles de presse de l'époque – pour retracer l'histoire visuelle et musicale – les versions françaises de la partition de Verdi – de la « dévoyée » la plus célèbre au monde.

Participants

• GIACOMO ALBERT (Università degli Studi di Torino – CIRMA)

Il «Tristan Project» di Bill Viola: analisi di una «mise en scène» contemporanea attraverso lo studio delle fonti

La recente *mise en scène* del *Tristan und Isolde* con video di Bill Viola e regia di Peter Sellars – prodotta in un primo momento dalla Los Angeles Disney Hall e dall'Opéra National de Paris e poi ripresa da numerosi teatri, in forme diverse, dall'esecuzione non scenica all'installazione audiovisiva – è già stata oggetto di una copiosa trattazione musicologica, come dimostrano gli importanti saggi di Jeongwon Joe, Lawrence Kramer e Christopher Morris a essa dedicati. La relazione affronta la dimensione visiva e quella multimediale di tale *mise en scène*, attraverso lo studio del loro divenire, di ciò che ha preceduto e seguito il primo allestimento. In primo luogo sarà presa in considerazione l'evoluzione della concezione generale dell'allestimento e della sua realizzazione nel corso della fase di creazione. Tale studio è condotto attraverso l'analisi dei tre *Notebooks* di Bill Viola, ossia i diari privati, in

cui l'artista ha abbozzato le idee relative al progetto, redatti durante la progettazione e il compimento dei video; parimenti utili sono i *Production* (e *post-production*) *notebooks*, in cui il videoartista ha trascritto le annotazioni tecniche durante il processo produttivo. Si tratta di un materiale ampio, composito, non ancora oggetto d'analisi da parte della letteratura musicologica data la sua natura privata, di difficile accessibilità. L'esposizione di tale ricostruzione sarà incentrata da una parte sulle questioni legate ai principi multimediali che costituiscono la base dell'intero progetto, dall'altra riguarderanno le principali tematiche che Viola ha inteso esprimere elaborando i video; emergono quindi la complessità e la polistratificazione dei nessi concettuali elaborati da Viola durante le sue ricerche personali in rapporto al *Tristan Project* e al pensiero wagneriano. Inoltre, appare fondamentale la dimensione intertestuale, che lega la *mise en scène* con altre videoopere in precedenza realizzate da Viola, nella creazione di un intricato reticolo di allusioni, rimandi, semiosi e significati nascosti. In un secondo momento si mette in relazione quanto osservato con le diverse versioni assunte nelle varie riprese e rielaborazioni dall'opera: sia con le esecuzioni sceniche dell'opera sia con le installazioni audiovisive che sono state realizzate a partire dalla rielaborazione dei video originariamente concepiti per il *Tristan*; installazioni per le quali sono state create tracce sonore di nuova composizione. In tale contesto analizzo anche le trasformazioni cui è sottoposta l'opera in rapporto alle sue traduzioni mediali, in particolar modo in riferimento alla sua capacità di costruire un'esperienza audiovisiva coerente, mettendo in risalto come la fruizione cambi in maniera radicale tra la messa in scena originaria, le rappresentazioni successive, e soprattutto come tutte queste si differenzino rispetto alle installazioni audiovisive basate sul medesimo materiale video, configurando un passaggio da una concezione dell'esperienza multimediale di stampo contrappuntistico, incentrata in primo luogo sulla dimensione semantica, a una concezione immersiva, basata sulla mera percezione interiore.

• ELKE ALBRECHT (Helsinki/Wien)

Verdi: »Don Carlos« & »Un ballo in maschera« – aktuell wie eh und je!

Mit „Kinder, macht Neues!“ mahnte schon Richard Wagner seine Anhänger und potentiellen Nachfolger. Doch das mag nicht nur für neue Werke, sondern auch für neue Inszenierungen gelten. Und Letzteres nicht nur für Wagners Opern allein. In zwei Inszenierungen der letzten Jahre, Verdis *Don Carlos* und *Un ballo in maschera*, haben die Regisseure Peter Konwitschny und Vilppu Kiljunen neue Ansätze gesucht, die Inszenierungen zu modernisieren und zeitgenössische Medien zu integrieren. Wien, Staatsoper, 18. Oktober 2004. Es ist die Uraufführung der Originalversion von Verdis *Don Carlos*, die erklingt. Was man sieht, ist nicht nur Spektakel auf der Bühne: Ebolis Traum, das „Ballett“, ist gerade vorbei und die Pause beginnt, da verwandelt sich das ganze Opernhaus zur Bühne. König Philipp betritt das Opernhaus mit seinem Gefolge. Auf seinem Weg die Prunkstiege hinauf und durch den Zuschauerraum wird er von Fotografen umdrängt. Das Ereignis wird live im ganzen Haus übertragen. König Philipps Ankunft und das anschließende Autodafé werden zum Medienereignis, das man im Zuschauerraum oder „live“ über die Monitore und begleitet durch die Kommentare der Moderatorin mitverfolgen kann. Helsinki, Nationaloper, 19. März 2010. Wer im Zuschauerraum sitzt, könnte glauben, in einem

italienischen Wohnzimmer vor dem Fernseher zu sitzen. Gezeigt wird das Programm des „Canale R“, dessen Besitzer Riccardo ein Medienzar ist. Regisseur Vilppu Kiljunen dachte an den Wahlkampf von Barack Obama, der in der Vorbereitungszeit für die Produktion lief, doch viel mehr kommen einem Italien und Berlusconi in den Sinn. Übertragen werden u.a. eine Pressekonferenz, „Lo Show di Ulrica“ und auch die Aussprache zwischen Renato und Amelia ist Teil des Fernsehprogramms, nämlich der Beziehungssendung „Il nido d'Amore“. Nicht einmal ihr Heilkraut kann Amelia alleine suchen, auch hier folgen ihr nicht nur die an der Verschwörung gegen Riccardo beteiligten Männer, sondern auch ein Kamerateam. Die Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatleben verschwindet. Doch nicht allein die Sensationsgier der Medien wird dargestellt: als in der Schlusszene auf dem Ball Riccardo von Renato tödlich verwundet wird und stirbt, fallen die Umstehenden mit Handykameras über ihn her. Längst beherrschen Fernsehen und andere Medien unseren Alltag. In verschiedensten Sendeformaten wird von öffentlichen Ereignissen bis zu den intimsten Details alles gezeigt, was von Interesse sein könnte. Wie das Fernsehen gezielt in der Oper eingesetzt werden kann, um den Zuschauer wieder ganz an das Ereignis heranzuholen, wird anhand dieser beider Inszenierungen gezeigt. In Konwitschnys Inszenierung befindet sich der Zuschauer plötzlich selbst mitten im Ereignis, die Grenzen zwischen Theater und Realität werden aufgelöst. Bei Vilppu Kiljunen bekommt man die Geschehnisse wie ins eigene Wohnzimmer übertragen. Kann Oper aktueller sein?

• KARINE BOULANGER (CNRS / Centre André Chastel, Paris)

« Parsifal » à Paris (janvier 1914)

Lorsqu'André Messager fut nommé avec Leimistin Broussan à la tête de l'Opéra de Paris, l'une de ses volontés était de monter enfin *La Tétralogie*. Cette action d'envergure ne se concrétisa qu'en 1911. Parallèlement, l'Opéra remontait les opéras de Wagner qui formaient son répertoire en rétablissant, lorsque cela était jugé nécessaire, le texte quasi intégral. La question de *Parsifal* toutefois, brûlante depuis que le Metropolitan Opera de New York avait osé braver l'interdiction de Cosima Wagner et les dispositions de la convention de Berne, faisait partie des priorités de la direction. Dès août 1912, les directeurs négocièrent l'exclusivité des représentations en langue française pour janvier 1914. Ainsi, les directeurs pensaient avoir réussi à empêcher la concurrence des théâtres de Monte-Carlo et de Bruxelles, toujours plus rapides que l'Opéra à monter des œuvres nouvelles. L'Opéra fit en sorte de tirer le plus de gloire et de profit de sa nouvelle production en réunissant une distribution luxueuse placée sous la direction de Messager. La production se voulait à la fois fidèle à l'esprit de celle de Bayreuth et meilleure encore. On oscillait entre la volonté de respecter le modèle fixé par Wagner lui-même et le désir d'« épurer » ou « franciser » la mise en scène. On réunit donc une importante documentation donnant le témoignage le plus précis possible des représentations de Bayreuth. La plupart des personnes impliquées dans cette entreprise avaient été à Bayreuth, à l'exception du régisseur. Fervent wagnérien, celui-ci accorda tous ses soins à sa dernière mise en scène. Malgré le poids de la tradition, le résultat ne fut pas une copie de la production allemande, mais une réappropriation grâce aux talents conjugués du régisseur général, Paul Stuart, de Messager et des chanteurs. La réussite artistique et la wagnérophilie du public parisien permirent aux recettes de se

maintenir à un haut niveau lorsque l'ouvrage entra au « répertoire ordinaire », totalisant plus de trente représentations en six mois. Avec *Parsifal*, l'Opéra avait enfin rencontré un succès économique éclatant et bouclé triomphalement son parcours wagnérien après avoir été en retard sur toutes les grandes maisons européennes.

• RÉMY CAMPOS – AURÉLIEN POIDEVIN (Haute École de Musique de Genève)

Les limites d'un livret de mise scène : à propos de la reprise des « Maîtres chanteurs de Nuremberg » de Richard Wagner (version Palais Garnier 1897)

Durant deux ans, la Haute École de Musique de Genève a conduit un projet inédit de remise à la scène d'un tableau des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Richard Wagner dans la production de la création française au Palais Garnier (1897) – spectacle donné de février à avril 2012 au Théâtre de la Chaux-de-Fonds, à l'Opéra national de Paris et à l'Opéra royal de Versailles. Cette expérience inédite a reposé pour beaucoup sur l'exploitation du livret de mise en scène d'époque. Au fil du travail, nous avons mesuré à quel point les nombreuses indications du document rédigé par le régisseur de l'Opéra de Paris ne livraient pas tous les éléments nécessaires pour mener à bien une reconstitution rigoureuse. Il nous a donc fallu fabriquer une grammaire du geste et du déplacement scénique qui permettait de compléter tout ce que ne nous disait pas le livret de mise en scène. En décembre 2012, un deuxième projet (« Musiciens dans l'arène ») a permis de mettre à l'épreuve d'autres éléments du modèle qui avait été présenté dans l'ouvrage *la Scène lyrique autour de 1900* (Éditions l'Œil d'or). Cette communication se propose de présenter des extraits vidéos des deux spectacles afin d'aborder dans toute leur complexité les enjeux méthodologiques, historiques et artistiques liés à ce type de démarche.

• WOUTER CAPITAIN (University of Amsterdam)

Performing the Orient: Peter Konwitschny's Staging of «Aida»

Since the publication of Edward Said's essay in *Culture and Imperialism* (1993) on Giuseppe Verdi's *Aida*, the orientalist and imperialist implications of this opera have been much debated. Unfortunately, this debate is largely focussed to the initial production of *Aida* in Cairo in 1871 and its function within nineteenth-century French imperialism, with relatively little attention granted to the contemporary position of orientalism in operatic performance. Therewith Said and most of his commentators treat *Aida* as a 'dead' work of art, located in the past and deprived of its agency in orientalist representation to its audience today. This 'deadness' is questioned in Peter Konwitschny's production of *Aida*, in particular in the final scene. Here *Aida* and Radamès, instead of dying from suffocation, literally walk out of the opera house through a door at the rear of the stage. Through this breaking of the 'fourth wall' between the stage and the city, *Aida* can be interpreted as not only being a performance isolated by the walls of the opera house, but also as having a function outside the staged world. Moreover, because *Aida* and Radamès do not die in this performance, it is implied that this function goes beyond nineteenth-century imperialism and remains alive today. This interpretation is not only grounded in Konwitschny's staging,

but also in several melodic and harmonic characteristics in the final duet between Aida and Radamès. For example, the cycle of fifths and the widely stretched intervals of their melody create an atmosphere of relaxation instead of suffocation. After this duet, their melody is once repeated in the violin, whereby in the final bars of *Aida* the instrument melodically approaches its upper limits and dynamically its lower limits. Therewith the musical boundaries of operatic performance are reached, implying that Aida (and *Aida*) can only remain living outside the staged world. This analysis, suggesting that *Aida* remains alive, raises question regarding the contemporary role of orientalism in operatic performance. This offers the opportunity for musicology to reflect upon *Aida* as living in the twenty-first century and the responsibility of musicology towards orientalism in (and outside) contemporary operatic performance.

• BRUNO FORMENT (Vrije Universiteit Brussel / Universiteit Gent)

Verdi in the Belgian Province: The «Aïda» and «Rigoletto» Scenery of Albert Dubosq

Among the twenty-two full-sized stage sets that recently surfaced at the municipal theatre of Kortrijk (Belgium), four are of exceptional interest to the Verdi scholar: the “Extérieur égyptien”, “Palais égyptien”, and “Grand temple égyptien (avec caveau)” for *Aida* (1921), and the “Maison de Saltabadil” for *Rigoletto* (1922). Furnished by Albert Dubosq (Paris, 1863-Lyons, 1940) for visiting performances of the Grand Théâtre (presently ‘Vlaamse Opera’) of Ghent, this unique trove opens up numerous opportunities for investigation into Verdian staging in the Belgian province. More than any other evidence, Dubosq’s gigantic flats, borders, and drops help address such obvious, but ultimately complicated questions as: To what extent were the staging manuals and scenic models from Milan and Paris obeyed in provincial productions given after Verdi’s death, and in which ways were they modified by local decorators? Which theatrical routines and special interventions allowed the grand spectacle of Verdian opera, and in particular of *Aida*, to be accommodated to a stage no deeper than nine meters? And how did illusionistic settings look in reality and contribute to the musico-dramatic exposition? To answer these questions, we need to scrutinize the artistic ‘genealogy’ of Dubosq’s scenery with respect to three dimensions vital to their conception: firstly, the creator’s apprenticeship in Paris (1876-86) with Émile Daran and Eugène Carpezat, both of whom were involved in the Opéra’s 1880 *Aida*; 2) the Théâtre de la Monnaie’s *Aida* (1877, revised 1904) by Pierre Devis and Armand Lynen, in whose atelier Dubosq worked from 1887 to 1890; 3) Dubosq’s own Verdian scenographies, in particular the tasty *Aida* parody *Zwanzaïda* for the International Exposition of Brussels (1897), his *Rigoletto* for the Théâtre Royal of Ostend (1905), and his *Aida* for the Théâtre Royal of Antwerp (1923), the latter of which, as photographs and floorplans tell us, constituted a ‘scaled-up’ version of the version preserved in Kortrijk. Finally, some words need to be devoted to the surprising ‘stock’ potential of the surviving *Rigoletto* and *Aida* décors as evidenced by their reuse in various operatic and non-operatic spectacles alike – from Saint-Saëns’ *Samson et Dalila* and Massenet’s *Hérodiade*, over Paul Abraham’s operetta *Die Blume von Hawaii* (all discrepancies in spite), to even a gymnastic festival. By documenting the seemingly trivial history of primary scenic evidence, much is to be learned about the endurance and reception of Verdian *mise en scène* in lesser-known areas of the composer’s reception.

• FEDERICO GON (Università degli Studi di Padova)

«...m'accontento che si eseguisca quello che è scritto»: alcune riflessioni sulla messa in scena di «Rigoletto»

Il rapporto tra Verdi e la *mise en scène* è argomento che ha suscitato da sempre notevole interesse: da buon 'uomo di teatro' – come usava autodefinirsi il maestro bussetano – egli era particolarmente attento alla resa scenica e drammatica delle proprie creazioni, pretendendo la massima aderenza al 'verosimile' (distinto categoricamente dal 'vero') da parte di librettisti, scenografi, costumisti, impresari e di tutti coloro che avevano a che fare con la sua dispotica ma geniale e modernissima maniera di intendere l'opera lirica, censura permettendo. La quasi ossessiva ricerca di nuove posizioni drammatiche nei nuovi soggetti da musicare è il sintomo più evidente di questo orientamento teso al rinnovamento del teatro musicale, le cui più dirette conseguenze sono la pretesa di assoluto rispetto delle proprie intenzioni creative e l'impiego crescente di situazioni sceniche – se non totalmente nuove – per lo meno non convenzionali e di non immediata assimilazione e decodifica: tra le altre, le visioni di *Macbeth*, il coro a bocca chiusa di *Rigoletto*, gli innumerevoli esempi di voci fuori scena, il finale di *Aida* (e, sul versante psicologico, i tormenti di Stiffelio, Azucena, Don Carlo, Iago, ecc...). Questa palese e imprescindibile qualità rappresentativa del melodramma verdiano (importante al pari di musica e testo) è stata studiata a fondo, portando all'attenzione casi particolarmente interessanti specialmente nei rifacimenti per l'Opéra (*I Lombardi-Jerusalem*, le due versioni di *Macbeth*, *Le Trouvère*, *Don Carlos*) e nelle opere della piena maturità (tra le altre *Un ballo in maschera*, *Forza del destino*, *Aida*, *Otello*, *Falstaff*). Tuttavia, pur rientrando nel novero dei melodrammi in assoluto più rappresentati e studiati, *Rigoletto* presenta alcune situazioni poco lineari nell'articolazione tra partitura, azione e messa in scena. Tre i luoghi emblematici: 1) la festa che apre l'opera (e il relativo posizionamento dei due *ensembles* di fiati e archi); 2) la scena e aria di Rigoletto nell'atto II (n. 9, dal canto inizialmente fuori scena); 3) la marcia di Monterone verso il patibolo nella scena che segue (n. 10). Questi esempi denotano tre differenti approcci alla problematica, evidenziando una certa distanza tra intenzione del compositore e realizzazione; tali discrepanze sono frutto tanto dell'incomprensione da parte dei registi delle mire drammaturgiche dell'autore (il secondo caso) quanto dell'ambiguità dello stesso Verdi nello stendere la partitura (il primo caso); il terzo caso rappresenta invece una soluzione più neutra, una concessione alla finzione scenica che si è costretti ad accettare in nome di ovvie e assodate convenzioni narrative. Allargare il campo ad altri frutti della creatività verdiana affini per problematiche e situazioni (*Trovatore*, *Traviata*, *Un ballo in maschera*) o riferirsi a dei precedenti storici quali Mozart e Rossini è importante per comprendere le particolari dinamiche di *Rigoletto* includendo, assieme alle regie teatrali, anche le soluzioni adottate in alcune trasposizioni cinematografiche più o meno recenti: ciò nel tentativo di illustrare come la più piccola imprecisione in un allestimento possa neutralizzare il significato di un'intera scena o, al contrario, come la capacità di cogliere e sfruttare delle qualità rappresentative non calcolate dall'autore possa rappresentare il vero valore aggiunto in un'accorta scelta registica.

• YAËL HÊCHE (Orchestre de Chambre de Lausanne)

« **Die genaue Übereinstimmung der scenischen Vorgänge mit dem Orchester** ». **Un aspect de l'esthétique scénographique de Richard Wagner**

« Jeder musikalischen Phrase des Orchesters mußte nach seiner [Wagner] Anweisung eine Aktion auf der Bühne entsprechen ». Cette phrase notée par Felix Mottl lors du premier Festival de Bayreuth vient témoigner d'un point central de l'esthétique scénographique wagnérienne : la recherche d'une adéquation la plus précise possible entre musique et geste scénique, un aspect qui prend sa source dans les partitions mêmes de Wagner. Il y a d'un côté les grandes scènes pantomimiques comme l'entrée de Beckmesser au troisième acte des *Meistersinger* ou l'absorption du philtre dans *Tristan und Isolde*. De façon plus significative encore, de nombreuses pages du compositeur présentent une musique qui littéralement « colle » aux mouvements des personnages, telle celle accompagnant Alberich dans la première scène de *Das Rheingold*. C'est dans les années 1850 que Wagner commence à énoncer une véritable théorie scénographique dans laquelle l'adéquation entre musique et geste s'impose comme un postulat central qu'il ne cessera de réitérer. Dans *Oper und Drama*, le compositeur précise que l'orchestre « parlant » du drame musical conditionne le geste du chanteur et d'autres écrits explicitent encore ce souci constant, parmi eux *Über die Aufführung des « Tannhäuser »*. *Eine Mittheilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper* et *Bemerkungen zur Aufführung der Oper « Der fliegende Holländer »*. Malgré tout, ce postulat n'est pas seulement lié au rôle nouveau de l'orchestre, mais trouve son origine en France: dans le mélodrame et sa descendance, notamment chez Auber dont la musique s'avère souvent mimétique, à l'exemple de *La Muette de Portici* mais aussi d'autres ouvrages parfaitement connus de Wagner. Cette communication se propose d'étudier la naissance ainsi que les premières manifestations de cet élément central de l'esthétique scénographique wagnérienne et de l'inscrire dans son contexte français. Une occasion de s'interroger sur la mise en scène des opéras de Wagner et sur la façon dont les régisseurs d'aujourd'hui se montrent sensibles ou pas à des idées que le musicien a défendues sa vie durant.

• SANNA K. IITTI (Hyvinkää, Finland)

Perceptions of Antiquity in Richard Wagner's «Tannhäuser»

I shall examine Dionysian conceptions in Richard Wagner's *Tannhäuser* in the light of iconographical data related to the opera's early productions in Dresden and Paris. The costume designs for both these opera houses suggest the Empire style, rendering Tannhäuser and Venus as characters that resemble Antique figures. Next to this, I shall consider Wagner's sources of inspiration, as he created his opera's opening that is placed in the grotto on the Venus Mountain. I shall propose that the composer's collaboration with Spontini in 1844 and *La Vestale's* failure in Dresden at the end of the year opened a way for *Tannhäuser's* premiere, encouraging Wagner's conception of the grotto as a pastoral realm. Its characteristic colouring thus became rosy red. I shall also discuss *Tannhäuser's* Bacchanal scene in tandem with some paintings that it inspired. This scene was perceived as unconventional in Paris after the 1861 premiere and failed to please the audience that was accustomed to operas, which included extensive instances of ballet in the second act. The

Bacchanal's orchestration nonetheless suggests a French influence enriched by a Spanish flavour. As the composer worked on the opera's Paris version, he was keen on reviving classical emblems of the Dionysus cult for instance by bringing centaurs on the stage. Noteworthily, the conceptions of spirituality that *Tannhäuser* put forth invoked associations with satanism in Paris. Finally, I shall shortly illustrate Wagner's vocal writing as gestures that provided him a means for portraying desire's different manifestations.

• OLGA JESURUM (Università di Roma 'La Sapienza')

'Bella figlia dell'amore... Schiavo son de' vezzi tuoi': Scena e musica nel «Rigoletto»

L'attenzione per l'aspetto visivo e la scenografia fu per Verdi un elemento fondamentale del processo compositivo. Tale interesse, sorto sin dall'inizio della sua produzione, divenne una costante nei confronti della messinscena delle sue opere, e si tradusse nella sua partecipazione, sebbe indiretta, alla stesura delle Disposizioni Sceniche, la prima delle quali fu la *mise en scène* di Paliani per *Les Vêpres Siciliennes* nel 1855. Tuttavia la concezione visiva definita in quell'opera rappresenta il punto di arrivo di una evoluzione del processo compositivo all'interno del quale la scena e l'azione si fondono con la scrittura musicale. In questa prospettiva *Rigoletto*, composto tra il 1850 e il 1851, costituisce uno spartiacque nella poetica verdiana, poiché si affranca dagli esperimenti condotti nei primi anni e contiene *in nuce* quegli elementi che sfoceranno nella maturità. Emblematica la partitura, fitta di indicazioni che potremmo definire registiche e che riguardano tanto l'azione dei personaggi quanto l'ambientazione scenografica, descritta minuziosamente nelle didascalie sceniche. In quanto presenti all'interno della partitura, queste "indicazioni" sono da considerarsi espressione del pensiero verdiano e, in quanto tali, parte della drammaturgia stessa. La relazione intende illustrare l'evoluzione della concezione visiva del *Rigoletto* nel corso del processo compositivo tracciata da Verdi nelle sue lettere e come questa sia stata recepita dagli scenografi nel corso del tempo. Saranno analizzate le scenografie di Bertoja per la prima alla Fenice di Venezia (1851) e dei suoi contemporanei, sino alle testimonianze più recenti del Novecento di Songa, Santoni e Carelli.

• GEORGIA KONDYLI (Technological Educational Institute of Crete-Dpt. of Music Technology & Acustics, Rethymno)

Les opéras de Verdi à Smyrne

En 1839, le mouvement de l'occidentalisation fut officiellement instauré à l'Empire Ottoman par le sultan Abdul Medjid. Ainsi, le théâtre européen pénétra à la cour Ottomane et surtout l'opéra fut devenu la forme préférée du théâtre au XIX^e siècle, non seulement à Constantinople, mais aussi dans d'autres villes comme Ankara et Smyrne. Pendant le XIX^e siècle et avant 1922 la ville était le port le plus important dans la Méditerranée orientale et le centre de la vie économique et sociale. Cependant, Smyrne n'était pas seulement un centre commercial, mais également une ville où différentes nationalités, cultures, religions étaient réunies. La composition ethnique eut des répercussions dans le domaine culturel de la ville. Ainsi, nous y trouvons une activité théâtrale très riche. Le théâtre musical européen a été introduit à Smyrne par les troupes étrangères qui voyageaient et qui ont contribué de

manière décisive à l'élaboration de l'identité globale de théâtre de la ville. Concernant le théâtre musical à Constantinople au XIX^e siècle plusieurs de recherches ont été réalisées. Mais au sujet de Smyrne, nous n'avons pas assez d'informations. Les résultats d'une recherche précédente ont déjà montré que l'opéra était le divertissement préféré au public de Smyrne du XIX^e siècle. Les représentations ont été réalisées par des troupes étrangères, italiennes, grecques ou françaises. Parmi les œuvres étaient également des opéras de Verdi, comme *Rigolletto*, *Don Carlos*, *I due Foscari*, *La traviata*, *Ballo in maschera*. Ce nouveau projet sera centré sur la mise en scène des opéras de Verdi à Smyrna au XIX^e siècle. Nous allons examiner les troupes, qui ont présenté des opéras de Verdi, les artistes, qui ont interprété les rôles principaux, l'avis du public et les critiques de l'époque sur les représentations.

• KII-MING LO (National Taiwan Normal University, Taipei)

**»Im Dunkel du, im Lichte ich!« — Jean-Pierre Ponnelles Bayreuther Inszenierung von
»Tristan und Isolde«**

Jean-Pierre Ponnelles Inszenierung von *Tristan und Isolde* wurde vom Sommer 1981 bis zum Sommer 1987 bei den Bayreuther Festspielen gezeigt; die bekannte Videofassung wurde in der Zeit von 1. bis 9. Oktober 1983 im Bayreuther Festspielhaus aufgenommen. Wegen Meinungsverschiedenheiten mit dem ursprünglich vorgesehenen Bildregisseur übernahm Ponnelle selbst auch die Bildregie für die Filmproduktion; in der Geschichte der Opernverfilmung bildete die Personalunion von Opernregisseur und Filmregisseur damals eine vollständige Neuheit. Nach Ausstrahlung über die europäischen Fernsehsender und Publikation als VHS und Laserdisk erschien 2007 auch eine DVD dieser Produktion; diese Einspielung hat sich inzwischen als eine der besten Verfilmungen von *Tristan und Isolde* auf dem Markt etabliert. Bereits die Kritik von 1981 lobte Ponnelles Lichtregie im II. Akt als die bisher beste Bühnenlösung für das große Liebesduett der Protagonisten; dagegen wurde die Idee, den ganzen III. Akt als Traumbild Tristans kurz vor dessen Tod darzustellen, so daß in der Bühnenrealität ein Liebestod Isoldes nicht stattfindet und Tristan im Kurwenals Armen stirbt, von der Presse stark kritisiert. Wie Berichte der an der Produktion Beteiligten belegen, entwickelte sich die im Video dokumentierte Gestalt der Aufführung, vor allem die für den III. Akt gefundene Lösung, erst während der Schlußproben. Während die – nach heutigen Maßstäben moderaten – Eingriffen in die Handlungsführung damals die Aufmerksamkeit der Presse auf sich zogen, blieb die Tatsache weitgehend unbeachtete, daß Ponnelle seine zweite Inszenierung von *Tristan und Isolde* (seine erste Auseinandersetzung mit dem Werk 1963 in Düsseldorf bildete zugleich seine allererste Operninszenierung!) ganz aus der Grundidee einer Umkehrung der Erzählperspektive mit quasi-filmischen Rückblicken entwickelte. Wohl mit Bezug auf Wagners Text zu Beginn des Liebesduetts im II. Akt (»Im Dunkel du, im Lichte ich!«) bildete die »Licht«-Metapher die Grundidee von Ponnelles Regiekonzept; an bestimmten Stellen der Einspielung wird eine blendende "Sonne" gezeigt, die Tristans Perspektive repräsentiert. Wie die Kameraführung suggeriert, finden der I. und II. Akt in Tristans Traumwelt statt, während er im III. Akt in die Realität zurückfindet. Aufgrund von Jean-Pierre Ponnelles frühem Tod sollte diese Fassung von *Tristan und Isolde* seine einzige Inszenierung für die Bayreuther Festspiele bleiben. Der Referat wird die wesentliche Rolle

des »Lichtes« in Jean-Pierre Ponnelles Inszenierung von *Tristan und Isolde* aufzeigen; in der Verfilmung erfuhr dieses Element noch eine artifizielle Verstärkung durch die Mittel des Openfilms.

• ELSA MARTINELLI (Conservatorio 'Tito Schipa' di Lecce)

Il sangue dell'onore: il duello nelle opere di Verdi tra letteratura e messinscena

Passando in rassegna il *corpus* delle opere verdiane e i loro intrecci, il saggio illustra criticamente una nutrita occorrenza di situazioni sceniche che rispondono al *topos* del duello, strumento privilegiato per la risoluzione d'un punto d'onore, a dirimere questioni pubbliche nelle quali è coinvolta la rispettabilità di gentiluomini e cortigiani: contese all'ultimo sangue agite e messe in scena, minacciate o solo narrate. Protagonista d'elezione la figura paterna (cardine della drammaturgia verdiana) o suoi sostituti, a difesa dei valori dei quali sono depositari. Benché Verdi reputasse "ridicola" tale situazione drammaturgica – come in una lettera ad Antonio Somma (1855): «Io ho potuto così far senza del duello, che è oggimai un luogo comune e de' più vieti ne' melodrammi, e che se anche pel modo con cui può succedere, non riesce ridicolo, ha sempre in iscena l'aria di avvicinarsi al ridicolo» – numerose sono le occorrenze di questo trito *topos*, abusato ingrediente di quei "romanzacci" nella lettura dei quali Verdi sprofondò dopo l'insuccesso di *Un giorno di regno* (1840). Per il tramite dei librettisti (scelta certo condivisa), l'istituto del duello compare in una decina di lavori: *Oberto* (1839), *Ernani* (1844), *Macbeth* (1847), *Luisa Miller* (1849), *Stiffelio* (1850), *Trovatore* (1853), *Traviata* (1853), *La forza del destino* (1862), *Otello* (1887), compresa l'incompiuto *Re Lear*. Il saggio pone attenzione ad archetipi e modelli letterari – trattatistica, poemi epici, *Promessi sposi* (duello di Lodovico) e romanzi storici coevi – come a modelli iconografici utili alla messinscena. Ogni occorrenza è un resoconto dettagliato su ambientazione ed epoca dell'opera, luogo drammaturgico, ambientazione dello specifico episodio, contendenti, motivi scatenanti, esito e conseguenze del conflitto, didascalie librettistiche, disposizioni sceniche (pose e attrezzatura). Segno di virilità e coraggio in auge per tutto l'Ottocento, il comportamento cavalleresco in difesa dell'onore fu trasferito anche all'Italia metaforizzata quale nazione 'femmina'. Tuttavia, un sentimento di ripulsa della pratica, apertamente manifestato da Verdi almeno sul piano teatrale, andò man mano maturando nella società del tempo. A frenare tale mania, nel 1875 il Senato del Regno d'Italia, di cui Verdi fu membro dal novembre 1874, bandì l'istituto del duello promulgando una legge che restò in vigore per oltre cinquant'anni.

• NAOMI MATSUMOTO (Goldsmiths College, University of London)

Charles Marshall's 'Dioramic' Scenery: Staging Verdi in Victorian London

In 1844, Charles Marshall (1806-1890) was appointed as 'Principal Artist' to Her Majesty's Theatre, the most established Italian opera house in the British capital. Before his retirement in 1858, he was in charge of visual designs there for the British premieres of seven operas by Giuseppe Verdi – *Ernani* (1845), *Nabucco* (entitled *Nino* in 1846), *I Lombardi* (1846), *I due Foscari* (1847), *Attila* (1848), *La traviata* (1856), and *Luisa Miller* (1858). Additionally, Marshall also worked on the world premiere of *I masnadieri* (1847), the only opera Verdi

wrote especially for London. Marshall's career at the Theatre coincided not only with the rapid growth of the public's interest in the visual side of an operatic production but also with the technical means of representation on the stage. First, this paper will examine the scenic traditions Marshall inherited from his predecessors such as Charles Ciceri, a certain Signor Zara, Gaetano Mariani, and the Grieve brothers. Then, using contemporary journalistic reviews, illustrations, auction catalogues, and other documents, it will attempt to reconstruct and examine Marshall's actual practices. Despite the size restrictions of the stage, Marshall created effective dramatic illusions for Verdi's operas. It was he who recognized the full effects of light and shade on stage and who first introduced limelight. In common with other contemporary scenic artists, he also employed 'panorama' and 'diorama' techniques – entertainment effects particularly popular among the British public at that time. Marshall's experience in creating moving panoramas showing various exotic scenes (for example, those of Turkey, Syria, and Egypt exhibited as a 'Kineorama' in 1841) enabled his work to take on a striking realism. His scenic effects were praised, for example, by one newspaper reviewer as «characterized by a remarkable fidelity, being copied from the best authenticated sketches of the locality they represent» and designated the «perfect chef d'oeuvres of this branch of art». When Verdi attended some of the London productions of his own works, Marshall's skills seem to have satisfied the composer, even though he was famously meticulous about the historical/local accuracies of the stage settings of his operas. Marshall and his contemporaries were at the centre of a crucial shift in scenic art, moving away from 'the picturesque' (with its concern for harmonious proportion between visual elements on the stage) and towards 'the realistic' which eventually eschewed the use of painted backdrops altogether. This transition inevitably altered the expectations and perceptions of those who viewed and received the new theatrical realism. In so doing, it played an important part in lessening the need for 'a willing suspension of disbelief' in the theatre, and thus formed an essential background for a general shift from entertainment to a more profound art, as artifice gave way to the depiction of the starker realities of the world outside the theatre.

• PATRIZIA MAZZINA – WALTER CERROTTA (Conservatorio 'San Pietro a Majella', Napoli)
«Macbeth» – la scena assente. Appunti per un laboratorio di regia

L'argomento centrale della presente relazione concerne il lavoro scenico realizzato dal regista italiano Luca Ronconi intorno al *Macbeth* di Giuseppe Verdi nell'allestimento andato in scena a Berlino, Deutsche Oper, nel 1980. Tra i lavori verdiani, *Macbeth* – la prima delle tre opere shakespeariane – costituisce un punto di svolta essenziale nella drammaturgia del compositore di Busseto: a partire dal *Macbeth* di Piave e Verdi, Shakespeare entra a pieno titolo nel mondo dell'opera italiana rielaborando e stravolgendo, grazie al filtro della raffinata e innovativa sensibilità teatrale verdiana, convenzioni scenico-teatrali oltre che musicali. Pur in assenza di vere e proprie *disposizioni sceniche*, l'epistolario verdiano è tuttavia disseminato di numerose informazioni circa l'idea di dramma immaginato da Verdi, utili a ricostruire un corollario teatrale quanto mai dettagliato dell'opera nella sua complessa impalcatura drammaturgica. La regia di Ronconi, assecondando il dettato verdiano, approfondisce il ruolo dei personaggi attraverso un intenso lavoro sui cantanti-

attori, nonché il ruolo simbolico della scena nel suo più stretto significato teatrale. Il presente contributo si propone di offrire un tentativo di dialogo tra la drammaturgia della musica e la drammaturgia del regista, fra valori sonori e valori cinetico-visivi, attraverso un confronto tra le diverse prospettive musicologiche da un lato e teatralogiche dall'altro, nell'intento di ricostruire le dinamiche performative che stanno alla base di una regia d'opera d'autore qual è l'allestimento berlinese del *Macbeth*. A tal proposito la relazione si avvarrà, inoltre, di una inedita intervista al maestro Ronconi sulle suggestioni estetiche che hanno ispirato il suo lavoro registico sull'opera verdiana e sulle possibilità, offerte dalla musica, di una diversa lettura di Shakespeare e del suo teatro.

• MARINA MAYRHOFER (Università degli Studi di Napoli 'Federico II')

Scenografie e dinamiche della drammaturgia wagneriana nel lungometraggio d'animazione disneyano «Snow White and the Seven Dwarfs» (1937)

In *Das Kunstwerk des Zukunft*, Wagner ravvisa, nella profonda crisi subita dall'arte e dall'artista nel passaggio alla modernità, l'inclinazione al fine utilitaristico e di consumo dell'uomo moderno. Sono gli stessi obiettivi ai quali s'ispirerà la cultura di massa americana e in particolare disneyana (M. Senaldi, 2003). Ma è proprio il maestro di Lipsia a intraprendere, subdolamente, un percorso estetico che individua nel teatro la meta ultima di una sublime finzione, smascherata da Nietzsche e, pur tuttavia, assorbita da un vasto pubblico di adoratori. Con l'avvento del xx secolo, i codici di comunicazione impliciti in quell'ideologia – la «musical gesture» e il «Bayreuth style» – appaiono come traslitterati nelle nuove tecniche d'animazione cinematografica (N. Baragwanath, 2007). Oltre l'impiego di musiche wagneriane come colonne sonore di alcuni *cartoons* che rivelano la versatilità e la flessibilità di quelle invenzioni musicali (S. Jaszoltowski, 2012), è l'impianto drammaturgico, costruito sulla tecnica leitmotivica, depositaria a sua volta di simboli e immagini, che influenza la sceneggiatura e i disegni dei *cartoonists* del lungometraggio d'animazione della Disney, *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), passato alla storia come opera esemplare di questa nuova arte. Gli scenari di una natura, esplorata nei suoi elementi e popolata da esseri le cui sembianze sono più vicine al mondo animale che a quello umano, l'esito stesso della fiaba, (modificato rispetto alla fonte dei fratelli Grimm), in cui il bacio di un principe restituisce il soffio vitale alla fanciulla morta, come fa Sigfrido con la Walkiria, rimandano a un immaginario la cui popolarità è un dato acquisito e tangibile nella seduzione esercitata sulle masse. Ma l'influenza di Wagner, anzi di un wagnerismo di maniera, si riscontra anche nelle musiche, composte da Frank Churchill Leigh e da Paul J. Smith per la colonna sonora del *cartoon*. Il modello sembra essere offerto dai motivi (della "tortorella" e del "pane fatato") ideati da E. Humperdinck, allievo di Wagner, per la sua *Märchenoper, Königskinder*, che nel 1910, al Metropolitan di New York, ottenne uno strepitoso successo. Obiettivo di questa proposta critica è individuare, attraverso l'analisi delle sequenze più significative del *cartoon* disneyano, temi specifici della drammaturgia del *Musikdrama* wagneriano, quali s'andarono sviluppando nel corso di una sperimentazione iniziata dal musicista nell'ambito della *romantische Oper* e approdata alla *Gesamtkunstwerk* della Tetralogia, prototipo riconoscibile, nel xx secolo, in epigoni artistici di specie diversa. Tra questi c'è il '*Gesamtkunstcartoon*', appellativo

che alcuni studiosi hanno attribuito a prodotti del cinema d'animazione, fruibile nella «disneyficazione dell'esperienza estetica» entro il perimetro magico e plastificato di una delle tante Disneyland.

• BOGUMILA MIKA (University of Silesia, Katowice, Poland)

«Lived Anew». Reception of Wagner's Operas and Dramas in Poland in the New Millenium

The reception of Richard Wagner's operas in Poland during the last hundred years was mixed and followed different paths. Between the first World War and the Second World War, a Wagner festival was organized in the north of Poland – in Sopot's *Opera leśna* (Forest Opera) – with the participation of the best Wagnerian artists from around Europe. This tradition was broken after 1945, when Wagner became *persona non grata* to the Polish government. The situation began to change in 1955, when, still facing mixed attitudes toward Wagner, some directors included Wagner's operas in their seasonal programmes. With the beginning of the new millenium, Richard Wagner's operas and dramas became especially interesting both to Polish stage directors and to listeners. Thanks to their multi-dimensionality, uniqueness, and richness, the works of Wagner offer artists and listeners new possibilities for adaptation to the current time. Predominant among adaptive possibilities Wagner's work so clearly offers is a Postmodern reading of the texts of past eras. My paper will consider new operatic productions staged in Poland after the year 2000. I will focus on the ideas of each production, characterizing these ideas as novel or original, and on the reception of each production by Polish critics and viewers. I will also cite Polish musicological writing concentrated on Wagner's operas and dramas written and published in the first 13 years of the new millennium.

• GIUSEPPE MONTEMAGNO (Catania)

«La vie en rose». Mettere in scena «La traviata» nel XXI secolo

Tra i capolavori di Giuseppe Verdi *La traviata* ha sempre veicolato un approccio scenico particolarmente discusso: se in occasione della prima veneziana, infatti, l'azione venne retrodatata «nel 1700 circa», per aggirare prescrizioni censorie, è pur vero che già Alexandre Dumas *filis* invocava un realismo («J'engage donc le lecteur à être convaincu de la vérité de cette histoire...») che la contemporaneità della vicenda esigeva. Il personaggio di Violetta Valéry, peraltro, ha da sempre rievocato altri fantasmi, tutta una mitografia che – da Greta Garbo a Marilyn Monroe – si è identificata in un archetipo palpitante e vibrante. Esaurita la lezione viscontiana, che pure ha annoverato epigoni illustri (da Zeffirelli alla Cavani), la descrizione del *demi-monde* parigino – dalla Monarchia di Luglio di Luigi Filippo alla *Belle Époque*, in cui si spengono i fasti della Terza Repubblica – è persa cornice se non inappropriata almeno limitante per squadernare le potenzialità sceniche del dramma. In un percorso à rebours, che comincia proprio dall'ultima, importante nuova produzione de *La traviata* (Bruxelles, Théâtre royal de la Monnaie, dicembre 2012), sembra per questo opportuno interrogarsi su come l'opera sia stata interpretata nel primo scorcio del nuovo secolo, con particolare riferimento ad alcune recenti messinscene che hanno rimesso in

discussione proprio *la vérité* su cui è fondata l'opera e, in un caso, la sua stessa struttura musicale. Come punto di partenza si discuterà infatti la produzione di Andrea Breth, già direttrice della Schaubühne di Berlino, che a Bruxelles non ha esitato a stravolgere l'impianto dell'opera, relegando il coro nella fossa orchestrale, per lasciare libero campo alla tragedia di Violetta. In un ambiente asettico dominato da un gigantesco *peep show*, *La traviata* sconvolge perché racconta una storia di prostituzione d'alto bordo, mercificazione dei corpi e perversioni sessuali, quasi un catalogo aggiornato della lezione pasoliniana di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Un anno prima, al Festival di Aix-en-Provence, Jean-François Sivadier aveva fatto ricorso all'espediente del "teatro nel teatro" per dedicare l'opera allo straordinario talento scenico di Natalie Dessay: forse non più al meglio della forma vocale, ma proprio per questo capace di tradurre tutta la disperazione di una diva – e di una donna – che ha imboccato il viale del tramonto. In conclusione la controversa regia di Christoph Marthaler, presentata a Parigi a Palais Garnier nel 2007. Complice l'impianto scenico di Anna Viebrock, *La traviata* ritrova la sua dimensione di opera che si svolge, *hic et nunc*, proprio nel teatro dove viene rappresentata: il mobilio, presente sulla scena, è infatti esemplato su quello che attornia il pubblico, dal guardaroba al *foyer*, mentre il coro esaspera i tratti dei frequentatori dei *gala* della più celebre associazione di amici dell'Opéra di Parigi. E come la Violetta della prima riviveva 150 anni prima degli spettatori, così quella di Marthaler ritrova la figurina esile, i gesti e lo slancio, l'irrequietezza e la passione di un mito della Francia del Dopoguerra, Édith Piaf, protagonista e vittima del disperato, impossibile amore con Théo Sarapo. Così, quando le luci si spengono e solo un occhio di bue la illumina, lei solleva un braccio, gira il volto e canta «di quell'amor che palpito» come se fosse il suo *Hymne à l'amour*; mentre, quando «le rose del volto sono pallenti», sembra che Piva stesso abbia scritto, con un secolo d'anticipo, *La vie en rose*.

• JOSHUA NAVON (Columbia University, NY)

Bayreuth as Biopolitics: Wagner's Strategies and Technologies for the Purely Human

In this paper I will explore three central hypotheses concerning the early history of Bayreuth. The first is that the Festspielhaus had at its foundation Wagner's conception of sociopolitical struggle and that this struggle was inseparable from the heavily racialized discourse that burgeoned in the nineteenth century. Crucial to this narrative of struggle was Wagner's preoccupation, throughout his writings, with the concept of the 'purely human' (*das Reinmenschliche*). The 'purely human' functioned in Wagner's discourse not only as an abstract ideal, but also as the impetus for a practical strategy that was at once aesthetic and political. I will argue that Bayreuth became crucial to this practical strategy. For my second hypothesis, I will suggest that the institution of Bayreuth effectively functioned as a Foucauldian technology – the idea developed by Michel Foucault that modern institutions such as the clinic, the prison, and the education system are technologies of knowledge and power that interact with and contribute towards regimes of truth that discipline minds and bodies. But rather than concentrating solely on how the Festspielhaus subjects *audiences* to a strict regimenting of perception, I will show that Wagner's pedagogical practices betray a consistent concern with the mental and bodily disciplining of his *performers*. Examining largely neglected accounts of the inaugural production of the *Ring* from Wagner, Heinrich

Porges, and others, I will argue that Wagner saw the disciplining of his performers as crucial to realizing his idea of the 'purely human' within the staging of his operas. I will show how Wagner's reactions to these first productions' perceived failures – from the outlining of a 'proposed Bayreuth school' to the labeling of Franz Betz (the first Wotan) and Albert Niemann (the first Siegmund) as 'theatrical parasites' – indicate that these attempts to realize the purely human through staging and performance mirrored his attitude to wider social and cultural struggles. In the final part of the paper I will connect these various threads using Foucault's concept of biopolitics, which allows us to situate Bayreuth historically as part of «a society in which political power had assigned itself the task of administering life».

• CLAIRE PAOLACCI (Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne)

La programmation des œuvres de Verdi et Wagner à l'Opéra de Paris sous l'ère Rouché (1915-1945) : concurrence ou complémentarité ?

Au début du xx^e siècle, les principaux ouvrages de Giuseppe Verdi et Richard Wagner inscrits au répertoire du Palais Garnier constituent la plus grande partie des opéras étrangers et assurent d'excellentes recettes. Cependant, les importants bouleversements politiques, diplomatiques et économiques, qui touchent l'ensemble de l'Europe entre 1914 et 1945, ont des conséquences sur la programmation des œuvres de Verdi et Wagner à l'Opéra de Paris, alors dirigé par un seul et même homme, Jacques Rouché. En raison de la neutralité de l'Italie puis de son engagement aux côtés des nations de la Triple-Entente (France, Russie, Royaume-Uni), les opéras du maître italien sont maintenus à l'affiche et continuent de faire recette pendant la Première Guerre mondiale. En revanche, les œuvres du maître de Bayreuth disparaissent totalement des programmes pour respecter les directives gouvernementales. Dans l'entre-deux-guerres, Rouché maintient à l'affiche les opéras de Verdi et, pour diversifier son offre, propose les créations de *Falstaff* (1922) et *La traviata* (1926), ouvrages jusque-là réservés à l'Opéra-Comique. En dépit de quelques contestations, le retour à la paix l'autorise à reprendre progressivement l'ensemble du répertoire wagnérien. Le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale l'oblige, à nouveau, à retirer des programmes le répertoire wagnérien. En revanche, même si l'Italie de Benito Mussolini est l'alliée de l'Allemagne nazie et que les membres du gouvernement l'incitent à supprimer les œuvres italiennes de la scène du Palais Garnier, Rouché, pour éviter une débâcle financière, maintient au répertoire les opéras de Verdi. L'Occupation de Paris par les Allemands ne modifie pas fondamentalement la programmation des opéras de Verdi mais permet le retour de certaines œuvres de Wagner sur la première scène lyrique nationale. Toutefois, contrairement à l'entre-deux-guerres, tous les opéras du maître de Bayreuth ne sont pas proposés au public et leur fréquence est nettement réduite. Ainsi, entre 1915 et 1945, en raison des relations diplomatiques qu'entretient la France avec l'Italie et l'Allemagne et de la récupération de certaines œuvres wagnériennes par les Nazis, les opéras de Verdi et Wagner ne connaissent pas le même sort scénique au Palais Garnier. Après l'analyse détaillée de la programmation des œuvres de Verdi et Wagner à l'Opéra de Paris entre 1915 et 1945, nous étudierons dans quelle mesure les représentations des opéras de ces deux grandes figures du théâtre lyrique mondial ont eu un impact sociologique et artistique sur l'ensemble de celles proposées au Palais Garnier.

• MANOLIS SEIRAGAKIS (University of Crete)

Mediterraneanizing the Composer of the North: Richard Wagner, Constantinos Chrestomanos and the Early Modern Greek Theatre

In *Unsettling Opera* David J. Levin claims that Wagner's attempt to recast opera staging of his days cannot be dealt with separately from the broader effort of the great composer to renew also theatre staging and the function of the theatre in general. This paper follows a correspondent effort at the dawn of the twentieth century to revamp Modern Greek theatre in Wagnerian terms. Constantinos Chrestomanos, ex-lecturer of the Queen Elizabeth of Austria, arrived in Athens during the last months of 1900. In a manifesto which he recited to in a close circle of artists in the theatre of Dionysus, he developed his thoughts on the renaissance of theatre and drama in Greece. He referred to "the musician of the North" as an ideal reincarnation of the Ancient Greek spirit but he also spoke about a meteor star, a female dancer from the East that managed to integrate the separated arts, apparently implying Saida Yacco and also thus indicating an art element that Wagner did not manage to incorporate sufficiently in his *Gesamtkunstwerk*. The first performance of the theatre troupe he established soon afterwards was Euripides' *Alcestis*, with Gluck's music but with a Wagner type orchestration. His settings amalgamated elements of similar works from the Comédie-Française (eg. 1893 *Oedipus Rex*, starring Jean Mounet Sully) and the style of Max Bruckner's settings in The Menninger's theatre. The premiere launched a hybrid genre in Greece and a significant detail on stage revealed that Chrestomanos was influenced by certain experiments of Gabriele d'Annunzio. The presence of the Mycenae Lions Gate connects his work to *La città morta* of the Italian author. *Alcestis* was presented, however, during a period when on the one hand D'Annunzio was preparing a new amalgam of myth, music and drama with *Francesca da Rimini* and on the other hand, the Lions Gate as a monument itself, had been decoded in a totally different way by the archaeologist Arthur Evans who was just then excavating Knossos' palace and was shaping his theory on the Great Mother Goddess and her cult in Minoan Crete and the Mediterranean Sea. In brief, the performance was nothing more than a ceremony or a ritual, boxed in a tiny Athens' theatre. Just a year later the first performance of an original Wagner's opera would appear in Greece, first in Corfu and secondly (1903) in Athens, stunning the Greek artists and intellectuals, among them Nikos Kazantzakis who was impressed by the new spiritual world. It is exactly the same period when Isadora Duncan built a house in Athens – identical to the one of Agamemnon in Mycenae – and she danced barefoot on the Dionysus' Theatre marbles.

• KRISTINA SÉLEN (Opera Studio Oxford)

"Deeds of Music Made Visible": Anna Bahr-Mildenburg as Isolda

How can the thoughts and ideas of a composer – or for that matter, of an entire era – be manifested and made visible in a physical gesture? This project aims to provoke a discussion of all the options we have in stagecraft and acting techniques, and to open some eyes to the richness of physical language. The participants, Kristina Selen (director), Cornelia Beskow (soprano) and Nigar Dadasheva (piano), will be gathering inspiration from a number of German and Austrian primary sources from around 1890-1930 for the choreography of a

number of scenes from Richard Wagner's *Tristan und Isolde*. Through doing this, we will be exploring on stage as well as on paper what the Wagnerian turn-of-the-century stage aesthetic was like. Our main primary source is the detailed 'performer's guide' to *Tristan und Isolde* written by Anna Bahr-Mildenburg (*Tristan und Isolde: Darstellung der Werke Richard Wagners aus dem Geiste der Dichtung und Musik*, first published in Vienna 1936). It provides a thorough example of what is usually referred to as the 'Bayreuth Style'; Bahr-Mildenburg sang frequently at Bayreuth and even co-directed a production with Cosima Wagner on one occasion. The final product will be something of an artistic, educational and academic 'Gesamtkunstwerk': it will consist of a performance, raising questions about aesthetics, taste and style that will be discussed in a more factual presentation of research around the and the acting techniques initiated by Richard Wagner in Bayreuth and developed by Cosima Wagner and Anna Bahr-Mildenburg. It will also be accompanied by an open discussion addressing questions pertaining to the stage representation of artworks that are products of other times and cultures than our own.

• JOSÉ-IGNACIO SUÁREZ GARCÍA (Universidad de Oviedo)

The Staging of the Wagnerian Premieres in Madrid

The concept of Wagnerism played a key role in the evolution of opera in Madrid. The reception of Richard Wagner's music in the city prompted changes affecting many different aspects of opera performance, some caused by Wagner's own concept of drama and others, such as the use of electricity or telephone broadcasts of opera performances, a consequence of the historical context in which this process took place. In regard to staging, Wagner's preference for myths and legends, and his unique conception of space, led to the use of the first symbolist elements in scene painting and the adoption of innovative solutions in stage machinery and lighting. Another Wagnerian achievement was the performance of German operas in their original language, instead of translating the operas presented at the Teatro Real into Italian, as was customary. In Madrid, the Wagnerism also furthered the participation of the chorus in stage movement, and led to soloists containing their voices and becoming more expressive in their gestures. Also, Wagnerism brought about a change of awareness among audiences: the formation of a new attitude of respect for art, in contrast to the long-held mentality of attending the opera for social convenience. Finally, in our communication we aim to do a review about the Luis Paris' activities, the responsible for many of these innovations. Spanish translator of the librettos of *Der Ring des Nibelungen*, *Die Meistersinger von Nürnberg* and *Tristan und Isolde*, Paris was, likewise, stage director of many of Wagnerian premieres at the Theatre Royal, specifically *Der fliegende Holländer* (1896), *Die Walküre* (1899), *Siegfried* (1901), *Götterdämmerung* (1909), *Das Rheingold* (1910), *Tristán e Isolda* (1911) and *Parsifal* (1914).

• MIRIAM TRIPALDI (The University of Chicago)

"Whose" Operas? Giuseppe Verdi and Nineteenth-Century Performance Practice

Our understanding of the performance of nineteenth-century opera has been profoundly altered by scholars' work on critical editions. The purpose of critical editions, in fact, is

to represent the version approved by a composer. Although choices that deviate from such versions are not always bad, there remains a difference between what a composer has envisioned and how a score *sounds* in performance. If Giuseppe Verdi's attitudes toward changes like those made by singers were not always dismissive, his response to those adulterating the scores of his operas were merciless. In an unpublished letter that Verdi wrote to one of the Escudier brothers, his French publishers, in the summer of 1846, we learn of the common practice at the Théâtre Italien in Paris of adding or removing entire musical numbers without apparent logic. To Escudier's request for advice on performing *I due Foscari* at the Théâtre Italien, Verdi suggested obtaining the score from Ricordi to use as a guide. This paper explores Verdi's opinions regarding performance practice and their implications for his relationships with theatres and his prospects for future productions. «I don't care about my *things*» wrote Verdi to Escudier, «once written, I let them [my operas] go how God, or the Devil, wants». Verdi, however, *never* «let his things go». Nineteenth-century opera scholars have often observed how attached Verdi was to his operas, whose productions he always closely followed and supervised. This paper will show how Verdi reconciled his vision for his operas with their presentation in performance.

Pistoia all'opera

Festival internazionale

organizzato da
Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini
 e **Amici di Grappoli**



19 maggio: Pistoia, centro storico
**Ascoltando la città:
 Passeggiate musicali
 per le vie del centro storico**
 ore 18.00-20.00
 ore 21.30 **Pinocchio in Musica**
 Fondazione Conservatorio San Giovanni Battista



27 giugno: Pistoia, Piazza della Sapienza
 ore 18.00 **Una serata all'opera**
 in collaborazione con Wichita State University
 School of Music, Kansas
 Gala lirica di "Canta in Italia" diretto da Marie Allyn King



14 agosto: Pistoia, Villone Puccini
 ore 21.00 **Alcina di George Frideric Handel**
 in collaborazione con Western University
 Cast di AEDO-Accademia Europea dell'Opera
 Direzione musicale e Regia: Timothy Nelson
 Ensemble AEDO Barocco



17 agosto: Pistoia, Villone Puccini
 ore 21.00 **La Bohème di Giacomo Puccini**
 in collaborazione con Western University
 Cast di AEDO-Accademia Europea dell'Opera
 Direzione musicale: Oliver Goach
 Regia: Timothy Nelson
 Orchestra OGOS

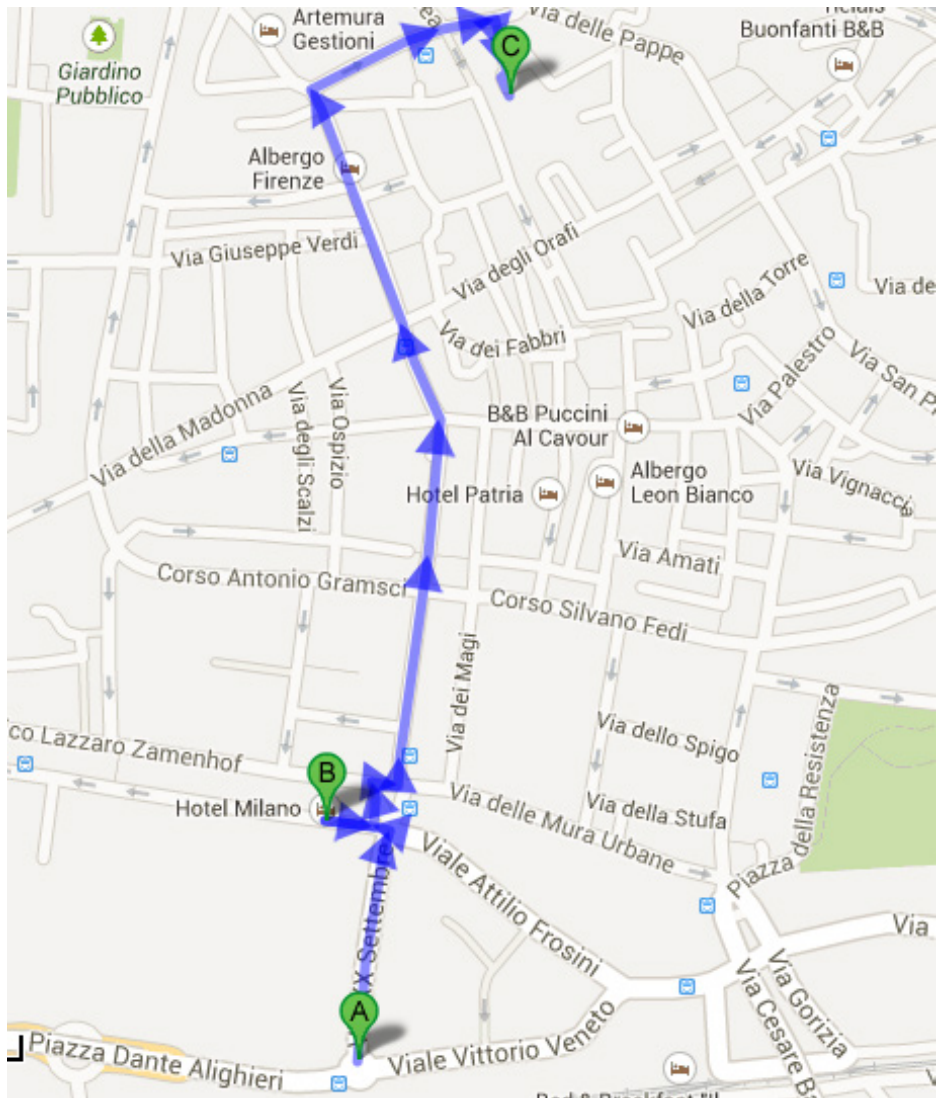


19 agosto: Pistoia, Villa Grappoli
 ore 21.00 **Don Giovanni di Wolfgang Amadeus Mozart**
 in collaborazione con Western University
 Cast di AEDO-Accademia Europea dell'Opera
 Direzione musicale: Simone Lufi
 Regia: Brenna Comer & Sophie Louise Roland
 Orchestra OGOS



13-15 settembre: Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana
The Staging of Verdi & Wagner Operas
 Convegno Internazionale di Studi
 in occasione del bicentenario dei due compositori
 in collaborazione con Palazzetto Bru Zane (Venezia)
 e con il patrocinio di Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia





MAIN LOCATIONS

A: Train Station

B: Hotel Milano (viale Antonio Pacinotti)

C: Biblioteca Comunale Forteguerriana (Piazza della Sapienza)

