



VOIE GÉNÉRALE

2^{DE}

1^{RE}

T^{LE}

Histoire des arts

ENSEIGNEMENT

SPÉCIALITÉ

VOYAGES D'ARTISTES EN ITALIE QUESTION LIMITATIVE FICHE N°3 : ABSORPTION : LES CHAMPS D'UNE EXPÉRIENCE SENSIBLE

Plan

Fiche n°1 : Introduction : L'épreuve du ressourcement

Fiche n°2 : Révélation : horizons et conditions d'un choc

- Précédents et enjeux du voyage
- Conditions du transit et des séjours
- Formes du séjour et profils des voyageurs

Fiche n°3 : Absorption : les champs d'une expérience sensible

- De la Rome transportée à la révélation pittoresque
- L'architecture, écrin de l'intégration symphonique
- Les musiciens au défi du temple de la musique

Fiche n°4 : Vision : relations et transposition d'un ressourcement

- Un pèlerinage esthétique, voyages d'écrivains
- Reportages photographiques et documentaires
- Restitutions et transpositions cinématographiques

Fiche n°5 : Incursion : la création de l'Académie de France à Rome

- Une mission complexe
- Un creuset cosmopolite
- Rigorisme et résistances

Absorption : les champs d'une expérience sensible

La poésie des ruines et la redécouverte de l'Antiquité ensevelie sont souvent présentées comme les raisons initiales de l'intérêt des artistes européens pour l'Italie et la motivation de leur voyage. Il est incontestable que la redécouverte dans le sol romain des statues antiques, dont bon nombre avaient été citées par Pline l'Ancien dans les livres XXXV-XXXVI des *Histoires naturelles* (notamment le Laocoon en janvier 1506), fascina les artistes¹. De même, des ensembles archéologiques stupéfiants comme la *Domus aurea* (maison dorée) de Néron découverts dans le sol même du Palatin rendirent à Rome son aura effacée par le Moyen Âge, lui ajoutant mystère et rêve de découverte.

De la Rome transportée à la révélation pittoresque

Mais le voyage en Italie procède d'attentes économiques tout autant que symboliques. Les artistes nordiques qui viennent à Rome étudier les « grottesques » (peintures murales découvertes dans des cavités considérées comme des grottes) à partir du XVI^e siècle envisagent de les diffuser par des recueils dont la vente sera lucrative². Avec la découverte de Pompéi et Herculaneum au cours des trois premières décennies du XVIII^e siècle, et la poussée jusqu'aux temples grecs de Paestum, ce mouvement s'amplifiera, entraînant une transformation des styles académiques européens désormais désireux de concevoir peinture, architecture et mobilier sur un modèle originel grec, dont ces vestiges rendaient compte avec précision.

La quête de style prenait ici le relais de bien d'autres fonctions attribuées au voyage des artistes en Italie. Bien avant Charles Le Brun, le célèbre Marteen van Heemskerck³, le rémois Pierre Jacques (*Carnet de dessins*, 1576, Paris, BnF), le bordelais Étienne Dupérac ou le bourguignon François Perrier étaient venus pour établir des relevés et copier des vestiges destinés à servir de modèles académiques de formation au dessin et au « grand goût de l'antique » dans les écoles septentrionales⁴. Sans doute libéré dès le milieu du XVII^e siècle de possibles fonctions diplomatiques ou d'espionnage, l'artiste œuvre à une mission de ressourcement du goût aristocratique et princier des États désireux de capter par les formes collectées l'aura de l'Empire romain éternel.

Du XVI^e au XVIII^e siècle, ce projet passe par une compréhension des conceptions artistiques perfectionnées en Italie depuis l'humanisme du XV^e siècle. Il est devenu nécessaire de s'acculturer et de s'imprégner du modèle libéral de la théorie italienne de l'art, qui fonde le statut de l'artiste moderne sur sa connaissance des arts libéraux, dans l'ordre du langage (grammaire, dialectique, rhétorique) comme dans celui du calcul (arithmétique, géométrie, musique, astronomie). En procède certes une adoption européenne de la norme de la perspective monofocale et calculée, mais surtout le transfert dans les cénacles académiques européens d'une conception néoplatonicienne de la représentation plastique – celle d'une matérialisation de l'Idée

1. Voir F. Haskell et N. Penny, *Pour l'amour de l'antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen : 1500-1900*, Paris, 1988 (1^{ère} éd. 1981, rééd. 1999).

2. Nicole Dacos, *Roma quanta fuit ou L'invention du paysage de ruines*, Bruxelles, musée de la maison d'Erasmus, 2004.

3. Marteen van Heemskerck, *Autoportrait au Colisée*, 1553, huile sur panneau 42,2 x 54 cm signée « MARTYN VAN HEMSKER K AETATUS SUA LV 1553 », Cambridge, Fitzwilliam Museum. Voir aussi sa *Cour de la Casa Sassi à Rome*, 1532-37, pierre noire et lavis, 230 x 215 mm, Berlin, Staatliche Museen.

4. Le collectif *Poussin et la construction de l'antique* (M. Bayard et E. Fumagalli dir., Paris, Somogy, Rome, Académie de France, 2011) contient une édition critique des *Segmenta nobilium signorum e statuarum de François Perrier établie par Sylvain Lavéssière*.

intelligible par les arts⁵. Le *disegno* est un dessin (*disegno exterior*) qui met au jour les formes idéales du *disegno interior* (dessein intelligible) perçu et conçu par l'artiste doté d'un génie divin. Si la contribution perspective était particulièrement perceptible lorsque l'on visitait Florence ou Urbino, l'idéal de la « grande manière » qui procédait de cette réflexion inédite de l'humanisme artistique n'était vraiment fulgurante qu'à Rome, au contact de Michel-Ange et de l'antique.

Dès le XVI^e siècle, les *Livres d'architecture* d'Andrea Palladio motiveront le passage par Vicence et Venise, la maîtrise parfaite du clair-obscur (*chiaroscuro*) conduira à Parme pour y admirer les fresques de Corrège. Au XVII^e siècle, Bologne attire pour les retables et décors d'Annibal Carrache, que l'on révérait pour sa synthèse savante de l'antique, des grands maîtres et du vrai, c'est-à-dire de la prise en considération du visible observé dans l'invention d'une forme de beau idéal – sa galerie du palais Farnèse à Rome devient un lieu de visite incontournable à partir des années 1600. C'est bien cette évolution des attentes stylistiques et théoriques du voyage en Italie qui rend celui-ci pérenne et le généralise à l'Europe, chaque artiste jugeant son talent face aux chefs-d'œuvre, jusqu'à perdre parfois confiance, comme ce fut le cas de Poussin confronté à Raphaël, de Jean-Honoré Fragonard découvrant la chapelle Sixtine, de Johann Joachim Winckelmann étudiant l'Apollon du Belvédère, de Théodore Géricault bouleversé par la puissance organique de la vie quotidienne romaine ou de Gustave Moreau explorant l'œuvre vénitien de Tintoret⁶.

Ce choc de révélation qu'illustre de façon tragi-comique *L'Artiste ému par la grandeur des ruines antiques* de Johann Heinrich Füssli (sanguine, Zurich, Kunsthau) conduit les artistes à choisir leurs références pour les intégrer, les révoquer ou les renouveler, mais aussi à imaginer autrement. L'Italie est un trésor de ressourcement théorique et plastique qui ne concerne pas seulement l'obligation qu'ils se font d'élaborer un style qui leur soit propre. Par la compréhension de la tradition intellectuelle des artistes italiens, ils perçoivent ici plus qu'ailleurs le potentiel de contribution de l'art à la philosophie et les incessants rapports que celle-ci entretient avec leur pratique. Au XIX^e siècle, l'anastylose archéologique motive la venue en Italie de nombre d'architectes et d'archéologues, parmi lesquels Joseph Michael Gandy, John Soane ou Thomas Cole. Elle se présente à cet égard comme un effet des Lumières philosophiques. Bien qu'elle transforme la relation que le voyageur entretenait avec les ruines – anciennement conçues comme vestiges et désormais comme point de départ d'une restitution et donc d'une nouvelle renaissance de l'Antiquité –, elle ne fait qu'appliquer à l'Italie le bénéfice d'un savoir élaboré à son contact et à son exemple.

Si, à partir de la fin du XVII^e siècle, la poésie des ruines devient un horizon archéologique qui influence amplement les artistes, elle constitue aussi pour eux, et avant tout, le laboratoire d'une perception sensuelle – d'un sensualisme de la vision. Ce que le XIX^e siècle appellera « pittoresque » qualifie au siècle des Lumières une entité visuelle digne d'être peinte. Encore en prise avec la théorie humaniste de l'art, idéaliste et empirique, et déjà largement influencé pour ses motifs par le

5. Voir Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (éd. originale 1924), Paris, Gallimard, 1984; Robert Klein, *La Forme et l'Intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris : Gallimard, 1970.

6. Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, textes réunis et présentés par Anthony Blunt, Paris, Hermann, 1989; Dossier Jean-Honoré Fragonard, *Le Grand prêtre Coréus se sacrifie pour sauver Callirhoé 1765* H. : 3,09 m. ; L. : 4 m. Paris, musée du Louvre; Gustave Moreau : *Correspondance d'Italie*, textes inédits transcrits, classés et annotés par Luisa Capodiceci, Paris, Somogy éd. d'art, DL 2002.

mouvement archéologique européen, le sensualisme des Lumières investit l'Italie avec ses artistes voyageurs, donnant des fabriques les plus célèbres du paysage italien une interprétation organique. Sous les craies d'Hubert Robert et de Fragonard, le temple de Tivoli devient une architecture générée par la nature elle-même, dont la fonction est désormais de mettre l'artiste ou l'amateur à l'épreuve de sa propre sensibilité (J.-H. Fragonard, *Le temple de Vesta dit de la Sibylle à Tivoli*, 1760, sanguine, 50 x 37 cm, Besançon, musée des beaux-arts et d'archéologie). La mélancolie des ruines se métamorphose en splendeur de la vision, au bénéfice de techniques (sanguines, pierre noire, craie, aquarelle, pastel) qui libèrent les intuitions de la main et font du dessin conçu comme impression un mode d'expression différents voire distinct de l'esquisse pour un tableau⁷.

Cette transformation du rapport au motif devait-elle nécessairement s'opérer en Italie ? La lumière des lieux, la richesse mêlée d'histoire de géographies naturelles et plus encore le loisir permis par l'excursion elle-même autorisée par le séjour financé et protégé des exigences d'un emploi, ont certainement permis cette synthèse. Vers 1750, celle-ci prend d'ailleurs place dans une Italie consciente de la richesse que procure la présence de voyageurs venus de toute l'Europe. Les recueils topographiques mutent en séries de caprices architecturaux qu'apprécient certes les artistes mais surtout leurs clients voyageurs. L'aristocratie anglaise est célèbre pour son *Grand Tour* d'Italie qui fait de l'histoire de l'art une structure appréciée de l'éducation du gentleman. Dès la première moitié du XVIII^e siècle, celui-ci retrouve sur le Corso l'ambiance des mascarades à la turque ou à la grecque, dont les plus célèbres sont organisées par les pensionnaires de l'Académie de France⁸. Rome et Naples, avec Pompéi et Herculaneum, forment un rouage à double poulie qui entraîne artistes et amateurs cultivés dans la fascinante épopée de la reconstitution archéologique du passé, confronté de façon sublime au présent, à chaque éruption du Vésuve.

L'architecture, écrin de l'intégration symphonique

Les itinéraires touristiques qui s'esquissent demeureront inchangés jusqu'à nos jours, l'île de Capri ou le Pausilippe s'enrichissant de façon un peu anecdotique au XIX^e siècle. Mais ils ne constituaient que l'une des expériences recherchées par les artistes, dont de nombreux témoignages soulignent l'attrait manifeste pour les spectacles associant les arts du théâtre et la musique⁹. On le sait : cette combinaison que recherchent les cours italiennes depuis le XVI^e siècle donna lieu à une première synthèse magistrale au temps de Claudio Monteverdi, notamment avec *l'Orfeo* donné au théâtre de la cour de Mantoue le 24 février 1607. Le sujet païen orchestré par une polyphonie vocale organisant le contraste des tessitures de sopranos, mezzo-sopranos,

7. *Esthétique des ruines : poétique de la destruction*, Miguel Egaña et Olivier Schefer (dir.), Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Rennes, PUR, 2015 ; *The splendor of ruins : in French landscape painting : 1630-1800*, cat. exp. The Allen Memorial Art Museum 19 mars-19 juin 2005 ; The Museum of Fine Arts, Houston, 17 juillet-16 oct. 2005, Stephen D. Borys (dir.), Oberlin College (Ohio) : Allen memorial art museum, 2005 : Tivoli & l'iconographie sélectionnée par la Bibliothèque nationale de France : <https://gallica.bnf.fr/essentiels/theme/voyage-italie>

8. Consulter la ressource intitulée *Incursion : la création de l'Académie de France à Rome*

9. Voir : Élodie Oriol, « Les musiciens étrangers à Rome au XVIII^e siècle à partir des *Stati delle Anime*. Insertion urbaine et professionnelle », *Histoire urbaine*, 2012/1, n° 33, p. 133-156 <https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2012-1-page-133.htm>

contraltos et altos, au bénéfice du jeu des solistes, dans une mise en scène visuelle et suggestive dut déjà fasciner artistes et diplomates étrangers. Mais le spectacle qui devait remporter tous les suffrages européens fut l'extension instrumentale et architecturale de cet opéra, dans une typologie d'édifice consacrée et destinée à orchestrer l'intégration symphonique de tous les arts au sein du flux musical.

Le préalable, contemporain des premiers grands opéras, fut architectural. Dans le premier tiers du XVII^e siècle, l'impact de l'expérience baroque de l'intégration symphonique et de la synthèse des arts sur les artistes voyageant à Rome fut notable parce qu'il s'appuie sur une série d'expériences sensibles couvrant non seulement toute la botte italienne mais aussi toutes les typologies architecturales des années 1630 aux années 1780. Au Gran' Salone du Palazzo Barberini, Pierre de Cortone propose l'une des premières compositions picturales totales, *Le triomphe de la Divine Providence* (1633-39), se déployant sur 364 mètres carrés, débordant du plafond sur les voussures en créant un effet cognitif d'absorption du visiteur. Quatre ans plus tard, Gian Lorenzo Bernini conçoit la célèbre *Transverbération de sainte Thérèse* de l'église Santa Maria della Vittoria (1642-45) que les artistes et voyageurs européens visiteront comme un spectacle érotique mais aussi comme une démonstration de l'unité des arts dans la représentation artistique moderne, toute dévouée aux jeux et contrastes de la lumière mêlée des torchères et du jour parvenant du soupirail.

Au cours des mêmes années, Carlo Borromini donne à Sant'Ivo alla Sapienza (1643-62) un spectacle plus monumental encore : les modénatures géométriques des coupes sculptées s'instaurent comme la matérialisation des virtuosités vocales du chant sacré, initiant au sein même des lieux de culte ce dialogue de la musique et de l'architecture pour lequel les artistes commencent à concevoir une salle dotée d'une acoustique spécifique. L'expérience de l'intégration symphonique se poursuit alors dans toutes les typologies architecturales, qu'il s'agisse de l'église (Santa Maria della Salute de Baldassare Longhena à Venise 1631-1687 ; basilique de la Superga de Filippo Juvarra à Turin en 1717), du jardin royal (palais royal de Caserta et ses jardins architecturés par Luigi Vanvitelli 1652-74) ou de l'aménagement urbanistique (escalier de la place d'Espagne par Francesco de Sanctis, 1717-26).

Chacun de ces bâtiments fait l'objet de l'attention des artistes voyageurs : les peintres en proposent des rendus urbains ou des caprices ; sculpteurs et architectes en établissent des relevés et proposent des variantes, quand ils n'en font pas l'objet d'aquarelles. Quel que soit l'art pratiqué par le voyageur, l'expérience de l'intégration symphonique à l'italienne l'initie ou le convertit au dialogue des arts. Avant même l'essor de la typologie spécifique des opéras, l'architecte Johann Balthasar Neumann découvre, lors de son voyage de formation en Italie (1718-21), les fresques de Giambattista Tiepolo sur le thème de l'allégorie des planètes et des continents dans le grand salon de la Villa Baglioni à Padoue-Massanzago. En 1752 Neumann parviendra à faire venir le peintre et ses deux fils à la Résidence de Würzburg qu'il a édifiée pour le prince-évêque Johann Philipp Franz de Schönborn à partir de 1720. Sa conception du décor intérieur de Saint-Paulin de Trèves (B. Neumann, 1743-53) témoignera de ce choc de l'intégration symphonique de la peinture, de l'architecture et des stucs sculptés.

L'architecture de la Réforme catholique et de l'évergétisme princier, ainsi que le grand décor extensif et libéré des modénatures et des voussures procurent aux artistes voyageant en Italie l'expérience d'une intégration symphonique pionnière

Retrouvez eduscol sur



qu'ils vont reconnaître dans le spectacle total de la salle d'opéra, encore identifiée terminologiquement au théâtre. Parmi ces lieux bénéficiant de toutes les réflexions croisées des architectes, des décorateurs, des musiciens, le Teatro San-Carlo de Naples construit par Paolo Pinamonti (1737) propose l'archétype de l'écrin stupéfiant pour la mise en scène politique. Édifice à part entière doté d'une façade ornée de colonnes, il n'est plus une salle du palais mais un lieu mondain conçu pour la mise en valeur respective du spectacle musical et de la société qu'il attire.

Déployée autour de la loge royale, une société choisie occupe les rangs de loges latérales et bénéficie d'une visibilité et d'une vision privilégiée. L'époque est propice à l'installation d'un parterre de rangs assis qui permet à la bourgeoisie et aux voyageurs de profiter d'un spectacle total, peut-être plus musical et acoustique que théâtral. Ménagée devant la scène, la fosse d'orchestre, que l'on retrouve au Teatro alla Scala de Milan en 1778, est pourvu d'une formation instrumentale étendue, aux instruments redoublés ou dédoublés, de façon à investir musicalement l'immense espace déployé par Giuseppe Piermarini pour accueillir le public.

En 1792, Gian Antonio Selva construit pour Venise La Fenice, une salle à cinq étages superposés de loges décorées en rouge et or, pour laquelle composeront Rossini, Bellini, Donizetti et bien sûr Verdi. Le caractère et l'immensité des lieux ne s'expliquent plus par la représentation théâtrale mais bien par le projet d'une immersion du public dans l'espace qu'investit la musique, bouleversant les sens et procurant un flot d'émotions inédites – une forme de catharsis auditive. Par l'intermédiaire des artistes voyageant en Italie, le modèle de l'opéra se diffuse en Europe et inspire des réalisations qui les concurrencent (Théâtre Français aujourd'hui de l'Odéon de Peyre et de Wailly et Grand Théâtre de Bordeaux de Victor Louis pour les années 1770-80). Parfois le gigantisme des émules, tel l'Opéra de Charles Garnier, leur rend un hommage en même temps qu'il donne la dernière touche au projet initial d'œuvre d'art totale dédiée au bouleversement des sens.

Les musiciens au défi du temple de la musique

Cette continuité de l'architecture sacrée à l'opéra, via l'ensemble des typologies civiles, a été constatée dès les années 1950 par Rudolf Wittkower, et un peu plus tard par Yves Bonnefoy¹⁰. Depuis les années 1990, l'histoire de l'art néoclassique s'est intéressée au transfert de ces effets scénographiques couplant l'architecture, le décor, les arts du théâtre et de la musique dans le décor de fête à partir des années 1740. A Parme mais aussi à Rome, le costume (mascarades romaines) s'associait à la fête théâtrale, musicale et architecturée dans un concert de festons et de cornes d'abondance comestibles, de jaillissements aquatiques et de « surprises » assez comparables au happenings contemporains, n'était la révolte politique qu'ils contiennent. À Parme, l'architecte et ornemaniste Ennemond Alexandre Petitot conçoit pour la principauté Bourbon des spectacles inspirés par sa découverte de l'Italie, renouvelant le décor de fête et les événements protocolaires à l'appui d'une connaissance des effets d'intégration symphonique de l'architecture et de la musique dont certains sont des héritages indirects de l'Italie, reconfigurés au XVII^e siècle par Versailles¹¹.

10. Rudolf Wittkower, *Art et architecture en Italie : 1600-1750* (1^{ère} éd. 1958, éd. fr. 1991); Yves Bonnefoy (*Rome 1630 : l'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, 1970).

11. Voir Paul Bédarida, *Feste, fontane, festoni a Parma nel Settecento : progetti e decorazioni disegni e incisioni dell'architetto E.A. Petitot (1727-1801)*, exposition, Roma-Parma-Lyon, mai-oct. 1989, Parma, Edizioni dell'Elefante. 1989.

Si les peintres et architectes voyageant en Italie ont été particulièrement saisis d'admiration par les effets d'intégration symphonique cultivés par l'architecture et les arts italiens du théâtre, les musiciens n'ont pas toujours éprouvé le même sentiment. Attesté depuis la Renaissance, le voyage des musiciens nordiques en Italie trouve une forme initiale exemplaire avec l'itinéraire du bourguignon Josquin des Prés. Il entre au service des Sforza à Milan en 1480, travaille pour les Este à Ferrare et est attesté en tant que membre du chœur pontifical à Rome en 1489, où il demeurera jusqu'en 1495 avant de rejoindre la France. La diffusion européenne d'une forme d'appropriation profane de la tradition polyphonique sacrée doit sans doute beaucoup à cette fréquentation par les musiciens septentrionaux des cours des principautés italiennes nourries de culture politique et humaniste.

Ces voyages favorisèrent sans doute des phénomènes plus tardifs, comme la protection de Giambattista Lulli par Louis XIV et la formation consécutive d'un foyer musical versaillais, ainsi que les carrières des musiciens (Farinelli, Niccolò Paganini) et des troupes italiennes en France. Les querelles violentes du XVIII^e siècle en découlent ainsi que l'interdiction temporaire de la musique italienne, censée favoriser les formes françaises dans les académies de danse et de musique. Venant un peu avant d'autres manifestations de rejets de la langue italienne en musique (*Die Zauberflöte* ou *Le Nozze di Figaro* de Mozart), la querelle des Bouffons (1752-54) oppose défenseurs de la musique française autour de Jean-Philippe Rameau (coin du Roi) et partisans d'une italianisation de l'opéra français autour Jean-Jacques Rousseau (coin de la Reine).

Bien que le voyage des musiciens en Italie, qui visait une embauche ou une charge, soit peut-être le doyen des voyages d'artistes, il se perpétue aux XVII^e et XIX^e siècles dans un contexte critique voire polémique, la tradition musicale italienne étant bien souvent considérée avec condescendance de la part des compositeurs étrangers. C. W. Glück, qui se forme en Italie où il est accompagné par le prince lombard Antonio Maria Melzi, pratiquait un art plutôt instrumental et peu friand du chant et des *aria* en série qui marquait le goût ambiant. Attiré par l'art dramatique et par une synthèse cathartique de la musique et du théâtre, il compose et fait jouer ses premiers opéras en Italie¹², adoptant le genre de l'*opera seria*, sur des livrets de Métastase. Bien qu'ils considèrent ces premières œuvres comme essentielles pour sa formation, il n'aura de cesse de proposer une « régénérescence de l'*opera seria* », qu'il inaugure le 5 octobre 1762 à Vienne. Cette célèbre inflexion dans l'histoire de la musique procède d'échanges avec Voltaire, Diderot, Rousseau, Grimm et le poète Ranieri de' Calzabigi : il s'agit d'une véritable réforme « à la grecque » du drame musical qui prône une plus grande fluidité entre le chant et le récitatif pour soutenir la continuité du drame. Usant d'un mythe au contenu moral explicite pour l'intrigue, Glück introduit de grandes pages chorales et emploie la pantomime dansée. Effet direct du séjour de l'artiste en Italie, cette réforme de portée européenne procède de la réflexion sur le modèle grec promu par l'entourage du marquis de Marigny quand il devient directeur des bâtiments du roi de Louis XV, après son séjour en Italie de 1749-51.

Le voyage d'Italie et l'initiation à l'*opera seria* sont pour Glück le point de départ d'une transformation radicale de sa théorie et de sa pratique, bien que celle-ci se soit cristallisée au contact des Lumières françaises. Il n'en va pas de même pour Beethoven

12. *Artaserse* est joué à Milan le 26 décembre 1741. Suivent *Demetrio* le 2 mai 1742 à Venise ; *Demofonte*, le 6 janvier 1743 à Milan ; la *Sofonisba* le 18 janvier 1744 à Milan ; *Ipermestra* le 21 novembre 1744 à Venise ; *Ippolito* le 31 janvier 1745 à Milan.

et Wagner qui ont engagé une guerre de détestation de l'opéra italien, en particulier de Rossini dans le cas de Wagner. Toutefois, ses *Mémoires* identifient quelques souvenirs des trois voyages qu'il effectua en Italie (Venise, Naples, Palerme). Il affirme que l'accord de mi bémol majeur du prélude de *L'Or du Rhin* lui est apparu à La Spezia, lors d'une traversée en mer difficile; que le solo de cor anglais, au troisième acte de *Tristan*, vient du chant des gondoliers. Il dit aussi avoir exigé que le décor du premier acte de *Parsifal* s'inspire de la cathédrale de Sienne. Les jardins de Ravello auraient donné naissance aux jardins de Klingsor et *L'Assomption* du Titien aurait aussi inspiré la transfiguration d'Isolde. Il est souvent considéré que les deux premiers opéras de Wagner, *La défense d'aimer* ou *La Novice de Palerme* et *Les Fées*, sont composés sous influence italienne. Le second serait adapté d'une pièce du vénitien Carlo Gozzi, *La Femme Serpent*. Gozzi reste présent à l'esprit de Wagner : il célébrera après son aîné italien les origines populaires du théâtre et le carnaval.

Jusqu'au sein de l'Académie de France à Rome, qui reçoit des musiciens à partir de la création du prix de Rome de composition musicale en 1803¹³, le modèle italien et le bénéfice d'un voyage dans la péninsule sont associés à pareille perception critique, souvent proche de cette concession que Wagner fait à l'Italie d'un héritage de quelques motifs épars. Les Prix de Rome de composition musicale sont pourtant légion et, parmi les lauréats, le grand public ne connaît que quelques noms : Hector Berlioz, 1830; Charles Gounod, 1839; Victor Massé, 1844; Georges Bizet, 1857; Jules Massenet, 1863; Camille Saint-Saëns, 1864; Charles Lenepveu, 1865; Claude Debussy, 1884; Camille Erlanger, Paul Dukas, 1888. D'un point de vue thématique, les sujets de compositions de concours sollicitent beaucoup la mythologie et l'Ancien Testament. La couleur locale italienne est présente avec *La Fuite de Bianca Capello* en 1831, *Marie Stuart* et *Rizzio* en 1837, *La Vendetta* en 1838, *Lionel Foscari* en 1841, *Francesca de Rimini* en 1854 et en 1869, à nouveau *Rizzio* en 1863. Ce vivier extraordinaire a non seulement composé en Italie mais aussi beaucoup écrit, sollicitant au passage des portraits dessinés, peints ou photographiés auprès d'autres pensionnaires. Cela n'empêche que s'installe chez certains des lauréats une curieuse mélancolie, qui prélude souvent à une renaissance de l'inspiration. Neurasthénique et privé de musique, comptant les jours, Hector Berlioz ne composera son « voyage musical en Italie » qu'après avoir voyagé en Allemagne sous la forme d'un unique récit continu et cohérent qui ne se présenta pas d'emblée à son esprit¹⁴.

13. Il est doté de cinq récompenses : le 1^{er} grand prix, le 2^{ème} premier grand prix, le second grand prix et le 2^{ème} second grand prix, la mention.

14. Hector Berlioz, *Voyage musical en Allemagne et en Italie. Études sur Beethoven, Gluck et Weber. Mélanges et Nouvelles*, Paris, chez Jules Labitte, 1844, chap. 1-14 pour le voyage en Italie.