

# **“DENTRO IL CRISTALLO ARCANO”: VERDI ON SCREEN**

UNIVERSITÉS DE FRIBOURG ET DE LAUSANNE, CINÉMATHÈQUE SUISSE

27-29 NOVEMBRE 2013

---

## ***Violetta violata: Visconti, Pasolini, Bellocchio***

Marco Andreetti (Università La Sapienza, Roma)

Diversi brani della *Traviata* sono legati ad alcuni titoli fondamentali della cinematografia italiana del Novecento, in particolare a due opere prime rivoluzionarie come *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti e *I pugni in tasca* (1965) di Marco Bellocchio, e alla *Ricotta* (1963) il film più complesso, compiuto e denso di Pier Paolo Pasolini. Basandomi sulle riflessioni relative all'esperienza audiovisiva elaborate da Michel Chion (*L'audio-vision. Son et image au cinéma*, 1990), da Francesco Casetti (*L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, 2005) e da Miriam Bratu Hansen (*Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, 2012), nel mio intervento prenderò in esame la significativa presenza della *Traviata* all'interno dei tre film. *Ossessione* e *I pugni in tasca* sono universalmente riconosciuti come lavori spartiacque che hanno segnato un punto di svolta nella storia del cinema italiano; *La ricotta* è, dal suo canto, una sorta di summa per immagini del pensiero pasoliniano. Cosa accade agli "effetti di pathos" espressi dalla musica di Verdi una volta che questi si trovano ad essere riconfigurati nell'ambito dell'esperienza audiovisiva? La mia relazione suggerirà come le pellicole, nella loro diversità, possano restituirci interessanti dimensioni della relazione tra l'oggetto filmico e gli affetti espressi nella partitura.

## ***The Big Screen and Verdi's Stage***

Giorgio Biancorosso (Université de Hong Kong)

This paper grows out of my attempt to come to terms with a certain frustration over traditional notions of the 'cinematic' in opera criticism and staging: the predictable emphasis on striking imagery and the vogue for modern adaptations and blunt, graphic realism at the expense of choreography, sound, and lighting effects. Rather than focusing on translations from one medium to another – 'Verdi on Screen' – I will address the re-mediation operated by the cinema – 'The Big Screen and Verdi's Stage' – for just as photography has altered our relationship to painting, the cinema has irreversibly changed the way we look at and listen to the theatre, and with it opera.

As it were besieged from the outside of its venerable temples, opera sounds and looks differently than before, the differential factor increasing in direct proportion to one's exposure to other media. Cinema, understood as a narrative form as well as a medium, has played a significant role in this ongoing process. But while films have inevitably reshaped our understanding of opera as spectators, has their example also functioned, and will it continue to function, as a reservoir of ideas that will help sustain opera staging as a truly contemporary practice? And if so, can one redefine the "cinematic" in opera as a quality encompassing more than naturalistic acting, visually enhanced transitions, contemporary settings, or the use of screened images themselves? If cinema is to be treated by stage directors and set designers as more than a repository of visual tricks and striking sets, I wish to argue, editing techniques – including *sound* editing and mixing – must be taken into account, and suitable operatic translations found. Verdi's operas provide an ideal – and, one hopes, influential – testing ground for just such an approach to staging. In the interest of time, I will limit my analysis to three examples: the beginning of Act III of *La forza del destino*, the Amelia-Simone duet in Act I of *Simon Boccanegra*, and the final scene of *Un ballo in maschera*.

## ***Presenze verdiane nel cinema italiano del secondo dopoguerra***

Roberto Calabretto (Università degli Studi di Udine)

Nel corso di questo intervento cercherò di dimostrare come la figura di Verdi sia stata un punto di riferimento nel cinema italiano, articolando questa complessa relazione su più livelli e collocandola nel preciso contesto storico dei primi decenni del secondo dopoguerra (dal 1950 al 1980 circa). Molte volte la musica di Verdi è stata utilizzata all'interno della narrazione cinematografica come accade nel *Gattopardo* di Luchino Visconti (1963), in *E la nave va* (1983) di Federico Fellini, in cui la *La forza del destino* si unisce ai versi di Andrea Zanzotto e, soprattutto, nel celeberrimo finale de *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio (1965). Altre volte questa musica è stata invece utilizzata come musica di commento e/o accompagnamento, facendo leva sul suo facile riconoscimento da parte del pubblico che affollava le sale cinematografiche. I suoi condizionamenti nei confronti della musica per film non si esauriscono però solo a livello di semplici citazioni tematiche, ma portano anche a considerare le principali funzioni della musica cinematografica che direttamente rimandano alla drammaturgia operistica al punto che in alcuni film, su tutti *Senso* di Luchino Visconti (1954), questi modelli giungono ad essere il vero e proprio punto di riferimento per la stessa articolazione del racconto cinematografico.

## ***Opera's Twilight? Verdi from Cinema to YouTube***

Carlo Cenciarelli (Royal Holloway, University of London)

The focus of my talk is the relationship between the cinematic appropriation of Verdi's music and the music's presence on user-generated YouTube videos. I will explore two complementary aspects. On the one hand, I will consider the ways in which the cinematic use of Verdi regulates some of the music's 'traffic' on YouTube. Films, I will suggest, can provide hidden links between seemingly unconnected user videos. On the other, I will consider the value of such videos as documents of reception. In this sense, YouTube, by

providing viewers with opportunities to prolong their engagement with a film and its soundtrack, gives us concrete examples of cinema's power to shape the music's cultural meanings.

As a case study, I will focus on a series of user-generated videos produced in the wake of the film *Twilight* (2008) and all featuring a recording of the "Libiamo" taken from the film's compilation soundtrack. I will attempt to trace how the film mediates the music's intersection with a range of disparate internet trends. More specifically, I will argue that, via *Twilight*, opera's well-established cultural association with notions of display and vocal excess is channelled into ways of constructing the virtual self that were indigenous to YouTube around year 2008.

### ***Verdi, the "bio-pic" and the birth of silent screen opera***

Paul Fryer (Rose Bruford College of Theatre and Performance, Sidcup)

The relationship between opera and the early silent cinema, driven by the desire of the new medium to establish legitimacy through the use of compelling dramatic storylines and international star performers, dates from the earliest days of cinema itself. In the first 20 years of commercial filmmaking, more than 150 operatic silent films were made.

At the same time the fashion for the "bio-pic" (biographical picture) also emerged, featuring composers significantly among the creative artists whose lives provided material for this new genre.

In 1913, only 12 years after his death, Giuseppe Verdi became only the second major classical composer to have his life and work commemorated in a silent film (Carl Froelich's *Life of Wagner* had been released in 1912). Giuseppe de Liguoro's film, with Egisto Cecchi in the title role, was however by no means the earliest utilisation of Verdi's work by the silent cinema. His operas had already inspired numerous silent screen versions: the earliest, *Otello* (directed by Mario Caserini) appeared in 1906, and was followed by multiple versions of *La Traviata* (the earliest from Germany in 1909), *Aida* (in two versions, one from Edison in the US and the other from Film D'Arte Italiana) in 1911, *Rigoletto* and *Il Trovatore*, made in Britain, Mexico, France, Brazil and Sweden.

This paper, illustrated with clips from rarely-seen early films, will explore the relationship between Verdi, his life and works and the new medium which, in company with gramophone recording, was to bring this material to a truly world-wide audience for the very first time.

***Bellocchio et Verdi :***  
***du cinéma politique à la mise en scène d'opéra***

Matteo Giuggioli (Universität Zürich)

Depuis son début cinématographique éclatant avec *Les poings dans les poches (I pugni in tasca, 1965)* le travail de Marco Bellocchio, pas seulement pour le cinéma, mais aussi pour la télévision et le théâtre, rencontre l'œuvre de Verdi à plusieurs reprises. Bellocchio puise dans les opéras de Verdi comme dans une grande archive de matériels expressifs, dans laquelle on peut trouver des fragments de musique, des idées narratives et dramaturgiques, des formes de la représentation des sentiments et des actions utiles pour la construction de la trame inter-médiale du film.

Dans cette communication, nous allons analyser quelques-unes des plus importantes de ces références aux opéras de Verdi dans les films de Bellocchio. Nous dépasserons enfin les limites du cinéma pour examiner deux productions audiovisuelles récentes du réalisateur italien, dont le contact avec l'opéra de Verdi est direct : le documentaire autobiographique *Addio del passato (2002)* et la mise en scène pour la télévision de *Rigoletto (2002)*.

A travers ces exemples nous tenterons de montrer comment la culture verdienne de Bellocchio a une profonde incidence sur son style cinématographique et comment elle contribue, de manière décisive, à sa réflexion artistique, qui concerne surtout les rapports difficiles – et souvent destructeurs – entre politique, autobiographie et passions.

En présentant le cas de Bellocchio, nous voudrions attirer l'attention sur le cinéma italien d'auteur postérieur à la Seconde Guerre mondiale en tant que moment particulier de la réception de l'opéra italien du XIX<sup>e</sup> siècle et surtout des opéras de Verdi.

### ***Verdi par Argento : l'opera traviata***

Pierre Jailloux (Université Paris 8)

A plusieurs reprises, l'opéra de Verdi croise le chemin de l'univers baroque et sanglant du cinéaste Dario Argento, tout particulièrement dans deux films : *Inferno* (1980) et *Opera* (1987). Qu'il apparaisse en fond sonore (le Chœur des Hébreux de *Nabucco* ou « Sempere Libera » issu de *La Traviata*), ou mis en scène au cœur de la fiction (*Macbeth*), le répertoire verdien ressort toujours brimé, défiguré – dévoyé. Empêché dans son développement ou détourné de son sens initial, c'est paradoxalement en étant exalté dans ses caractéristiques les plus apparentes que l'opéra de Verdi apparaît, devant la caméra d'Argento, le plus caricaturé, faisant côtoyer le sublime musical et le grotesque des images, la noblesse d'une forme d'expression et la trivialité d'une mise en scène de l'excès. Artifice, dilatation du temps, primauté de l'émotion sur la linéarité dramatique, exaltation des sens ou démesure : autant de points de rencontre entre les deux œuvres, poussés à bout, à leur point de rupture, par le cinéma d'Argento, hommage ambivalent d'un représentant du mauvais genre au parangon d'un art consacré, et exhumation de liens intimes et insoupçonnés entre les deux créateurs.

### ***Verdi in High Definition Quality: Hyperreality in the 21st Century***

Bernhard Kuhn (Bucknell University)

This paper studies the live broadcasting of Verdi operas in high-definition (HD) quality. Since its 2006/07 season, the Metropolitan Opera (MET) has been broadcasting HD operas with enormous success. Critics of this new form of opera claim that the live HD broadcasts greatly impact the stage performance of operas. The focus of this paper is on screen performances of *La Traviata*. It examines the MET HD broadcast of Willy Decker's *La Traviata* performed and screened on April 14, 2012. Using the concepts of intermediality developed by Wolf and Rajewsky, this paper compares the meaning of text, music, and stage-performance with this recent HD opera.

The first goal is to situate this HD broadcast, and this new hybrid form of opera in general, within the spectrum of screen-opera. I will contrast the HD broadcast of *La Traviata* with Zeffirelli's film-opera (*La Traviata*, 1982), traditional performance documentations on TV, and Patroni Griffi's live television and internet broadcast in historic settings in real time (*La Traviata*, 2000). A second goal is to examine the consequences of the popularity of HD opera for stage performances. I argue that the popularity of HD opera is caused by the illusion of being present at a live stage performance and by what Umberto Eco would call a "hyperreal" experience. This, however, does not necessarily involve an excessively realistic *mise en scène* and it is not true that only singers physically suited for a certain role are cast for HD operas, as *La Traviata* (2012) proves.

***"Parmi veder le lagrime"***

**Rigoletto a Mantova and the New Liveness**

Christopher Morris (University College Cork)

Much of the press discourse and publicity before and after the worldwide broadcast of *Rigoletto a Mantova* in September 2011 was dominated by the question of "liveness." Not only were the actual locations of the opera plot to feature in the production, but the broadcast would be divided so as to transmit each act at the time of day indicated in the libretto. My paper draws on recent media theory to consider three dimensions of this "liveness." The first concerns the question of immediacy. What are the implications, I want to ask, of a live event that not only implies a performance taking place "now" (at this moment), but a now that actually coordinates with the time of the represented action, so that spectatorship, performance and dramatic plot all temporally align in a kind of hyperlive? What are we to make, secondly, of the "authentic" locations, as though temporal immediacy were matched by a special spatial presence? Finally, I want to consider the cinematic style, dominated as it is by handheld cameras and high-definition close-ups. Is it an accident that this style resembles the aesthetic of "reality television," an aesthetic that Baudrillard argues has become the dominant mode by which we picture ourselves in the world?

## ***Verdi und seine politische Dimension in den Filmen Bernardo Bertoluccis***

Peter Niedermüller (Universität Mainz)

In seinen Filmen von *Prima della rivoluzione* (1964) bis *La luna* (1979) verwendet Bernardo Bertolucci die Person, die Musik und Opern Giuseppe Verdis als beinahe stetige Verweisgröße. Berühmtestes Beispiel ist wohl die Szene in *Novecento* (1977), die den chronologischen Beginn der Handlung markiert: Der Ausruf «Verdi è morto» deutet alles Folgende: Verdis Tod ist der Beginn des *fascismo*. Daß der Verweis auf Verdi von Bertolucci klar politisch konnotiert ist, unterstreicht auch die Beobachtung, daß Bertoluccis «radikal politische» – verkürzt gesagt kommunistische – Phase (diese reicht laut Yosefa Loshetzky von *Partner* von 1968 bis eben *Novecento*) mit seinen «Verdi-Filmen» weitgehend zusammenfällt. Allerdings lassen die anderen Beispiele nicht zu, Verdi bei Bertolucci lediglich auf das Symbol des freiheitlichen Italien, des Risorgimento, zu reduzieren. In *Prima della rivoluzione* (und mit Abstrichen in *Novecento*) ist Verdi eben auch ein Code bourgeois Lebens. In *Strategia del ragno* (1970) wird die Oper *Attila* zum Spiegel einer ehrlosen Inszenierung.

Solche Beobachtungen sollen im Vortrag detailliert analysiert werden, wobei drei Beobachtungen zentrale Relevanz genießen:

Erstens zeigt die Perspektive italienischer Intellektueller auf die politische Linke sehr individuelle Züge.

Zweitens nimmt Bertolucci hier noch einmal eine besondere Position ein.

Und schließlich ist Bertoluccis künstlerische Sozialisation mit Verdi – wenn man so will – nicht gänzlich «politisch korrekt».



## ***Don Carlos, modelli di narrativa politica ed estetica audiovisuale***

Héctor J. Pérez, (Universidad Politécnica de Valencia)

In questo contributo mi occuperò di due approcci per analizzare l'estetica narrativa operistica. Il primo è uno di quegli argomenti contro ogni forma di platonismo nel considerare l'opera d'arte lirica, e può essere riassunto così: il lavoro creativo di un direttore di scena deve essere considerato di pari importanza artistica che l'opera stessa. Può una rappresentazione di un'opera venire pensata secondo il modello degli ingredienti, come proposto da James Hamilton in *The Art of Theater*? Per rispondere questa domanda dovremmo introdurre un elemento nell'analisi: il politico.

Il secondo approccio viene proposto anche da Hamilton, dove parla del modello dei due testi. Per seguire questo modello il filo dell'interpretazione politica del *Don Carlos* ci porta ad un elemento proposto da David Rosen: il contenuto narrativo dell'opera sarebbe l'evoluzione del protagonista. L'idea dell'evoluzione di Carlos come argomento centrale della tragedia è una strategia testuale che seleziona e interpreta una collezione di elementi letterari e musicali nella partitura per trovare una linea coerente nella performance.

La proposta di questi due modelli teorici estetici come forme di analisi di produzioni audiovisive ci porterà a caratterizzare alcune delle problematiche fondamentali del rapporto tra opera e contemporaneità.

### ***Il pubblico che non dimentica:***

#### ***biografie verdiane nel cinema popolare italiano (e dintorni)***

Guglielmo Pescatore (Università di Bologna)

Il film-opera è stato uno dei pochi generi autoctoni del cinema popolare italiano, in auge dagli anni '30 fino a buona parte degli anni '50. Le ragioni del suo successo sono, almeno in parte, abbastanza evidenti: quel cinema portò nelle sale un pubblico ancora fortemente legato alla tradizione del melodramma, operando quella che oggi chiameremmo una *rimediazione* del repertorio operistico.

Tuttavia se si guarda alle biografie verdiane – il biografico era un sottogenere assai diffuso – ci si accorge che non solo di una operazione di riciclo si tratta. Il cinema popolare italiano, nel suo periodo più fecondo, da un lato fa propri un'iconografia condivisa e un repertorio partecipato dal grande pubblico, dall'altro inserisce la figura del musicista nel Pantheon di quegli eroi che hanno la capacità di interpretare e rappresentare il popolo attraverso i temi "alti" dell'appartenenza e dell'identità nazionale. Se in altre biografie del genere (Bellini, Puccini) viene inscenato il cortocircuito tra vita e arte, nel caso di Verdi la vita aspira ad essere metafora della Storia. La biografia di Materazzo (*Giuseppe Verdi*, 1953) e soprattutto quelle di Gallone (*Giuseppe Verdi*, 1938 e l'episodio di *Casa Ricordi*, 1954) non sono allora lontanissime dal melò politico d'autore – verdiano anche quello, da Visconti a Bertolucci – pur rimanendo fedeli a quel "ciarpame di classe" che caratterizza il miglior cinema popolare.

### ***Le Verdi shakespearien à l'écran***

Jaume Radigales (Universitat Ramon Llull, Barcelona)

Avec ses trois opéras sur des thèmes shakespeariens – *Macbeth*, *Otello* et *Falstaff* – Verdi a réussi en tant que dramaturge. Les trois œuvres, très différentes, rendent possible la lecture de l'apprentissage de l'office théâtral du jeune Verdi au Verdi de la maturité. Premièrement, nous voulons lire ces trois opéras selon les codes cinématographiques : trouve-t-on une dramaturgie filmique dans l'opéra verdien ? Comment les partitions verdiennes de *Macbeth*, *Otello* et *Falstaff* anticipent-elles les codes visuels et narratifs ? Parmi les adaptations cinématographiques d'opéras verdiens, quelques unes ont pris comme sujet ces titres, avec des résultats parfois inégaux. Parmi elles, on distingue aussi des films d'opéra plus proches de la pièce originale de Shakespeare plutôt que de l'esprit de Verdi et de son temps. La deuxième partie de notre travail nous permettra d'analyser les cas de la télévision avec l'adaptation de *Falstaff* de Herbert Graf (1956), selon les codes d'une télévision encore primitive. Par contre, deux films destinés au cinéma, c'est-à-dire au grand spectacle de l'écran, les adaptations d'*Otello* lu et vu par Franco Zeffirelli (1986) après avoir filmé *La traviata* et avec de scandaleuses coupures afin de rendre l'opéra verdien plus commercial. Finalement, le *Macbeth* « tellurique et humide » réalisé par Claude d'Anna (1987).

## ***Attractions et dispositifs dans Traviata et nous (Philippe Béziat, 2012)***

Charlotte Rey (Université de Lausanne)

La volonté première de Verdi était de faire de *La Traviata* un opéra inscrit dans son époque, une œuvre sans grand héros, et qui s'arrêtait sur des problèmes de son temps. Certains commentateurs expliquent d'ailleurs l'échec de la première par le décalage ressenti entre la thématique contemporaine et le cadre temporel – le règne de Louis XV – qui lui était donné. Dans sa mise en scène pour le Festival d'Aix-en-Provence en 2011, Jean-François Sivadier s'est particulièrement intéressé à cette relation complexe entre l'œuvre, l'idée de Verdi et le public. Dans son documentaire *Traviata et nous*, Philippe Béziat déploie cette même problématique en jouant sur le rapport qui s'instaure entre l'opéra et ses spectateurs, au niveau scénique comme cinématographique. En outre, ces deux instances spectatorielles possèdent également un lien entre elles qui peut participer de l'identification comme du décalage.

Cette communication se propose d'analyser les dispositifs de *Traviata et nous* qui construisent différents niveaux d'attraction vis-à-vis des publics interne et externe au film. A partir des discours sur la conception verdienne de l'œuvre, nous présenterons comment le film en tant que media met en jeu l'attraction spectaculaire tout en montrant essentiellement des répétitions du spectacle, en travaillant sur le geste et sa réitération, ainsi que sur la déliaison entre la bande sonore et la bande image.

### ***Verdi e il cinema muto***

Marco Targa (Università degli Studi di Torino)

Non potendo ancora fondarsi su un proprio paradigma linguistico, il cinema dell'epoca del muto prese a prestito soggetti, contenuti, codici espressivi e modi di narrazione tipici delle forme di spettacolo già esistenti. L'opera lirica fu certamente un serbatoio dal quale il cinema poté attingere una vasta quantità di elementi: la gestualità, i soggetti, la musica, la drammaturgia.

La relation proposée intente explorer le rôle que le théâtre verdien a revêtu dans le cinéma muet en focalisant l'attention sur ce genre cinématographique constitué par le film narratif basé sur un sujet opératique, une sorte de "fantôme de l'opéra" qui reprend ses histoires et ses héros, mais leur enlève leur principal moyen d'expression : la voix. Le catalogue des œuvres verdianes fut la source de nombreux adaptations cinématographiques, certaines desquelles survivent encore aujourd'hui. Une recherche de ce type doit, en fait, se confronter à la significative rareté de films survivants et à la lacune des informations archivistiques. Un état des lieux des sources peut cependant constituer une occasion pour redéfinir le cadre des documents disponibles, mais aussi pour tenter de reconstruire, à travers la variété de sources secondaires le contexte de la réception de cette nouvelle forme de consommation du théâtre d'opéra et, en particulier, du théâtre de Verdi, avec une attention particulière aux transformations que le passage du statut théâtral à celui cinématographique a entraîné dans sa configuration.

### ***To Verdi With Love ?***

#### ***Citations verdianes dans le cinéma américain contemporain***

Delphine Vincent (Université de Fribourg)

Si les emplois de la musique de Verdi comme colonne sonore dans le cinéma italien ont été abondamment étudiés, la place de cette dernière dans d'autres cinématographies n'a pas rencontré le même intérêt, notamment en ce qui concerne le cinéma américain. De nombreux articles mettent en évidence le nombre important de citations opératiques dans les films américains des vingt-cinq dernières années. Toutefois, ces citations semblent cantonnées à des situations types (notamment, le film de mafieux) avec pour accompagnement des œuvres tirées du répertoire vériste. Si certains auteurs qualifient la relation entre le cinéma américain et l'opéra de « privilégiée », quelle place y tient Verdi ? Tout le monde se souvient de la visite à l'opéra de *Pretty Woman* (Marshall, 1990), s'agit-il d'un cas isolé ? Dans quelles circonstances et sous quelle forme apparaît la musique de Verdi dans le cinéma américain ? Cette communication se propose de cartographier les citations verdianes figurant dans le cinéma américain depuis 1990 afin de dégager la place que le compositeur et sa musique tiennent dans son imaginaire.

## ***L'horloge arrêtée***

### ***Pédagogie et dépolitisation dans le feuilleton de Renato Castellani (1982)***

Luca Zoppelli (Université de Fribourg)

Elaborée en rapport étroit avec les plus grands spécialistes verdiens de l'époque, la série télévisée réalisée par Renato Castellani (1982) se distingue de la majorité des *biopics* par l'exactitude de la reconstruction biographique et par le recours aux sources, donnant lieu à un résultat très intéressant, notamment en ce qui concerne les structures narratives. Cependant, le discours sur l'opéra verdien et sur ses valeurs reste curieusement traditionnel, et surtout attentif à éviter toute référence à la dimension de critique sociale et de réflexion sur les mécanismes du pouvoir qui le caractérise. Dans cet aspect de la série, comme dans d'autres, le poids de la situation politique italienne durant les années de terrorisme (*anni di piombo*), avec ses déchirures sociales et culturelles, apparaît de manière évidente.

## INDEX

Giorgio Biancorosso (Université de Hong Kong).....	2
Roberto Calabretto (Università degli Studi di Udine).....	3
Carlo Cenciarelli (Royal Holloway, University of London) .....	3
Paul Fryer (Rose Bruford College of Theatre and Performance, Sidcup).....	4
Matteo Giuggioli (Universität Zürich).....	5
Pierre Jailloux (Université Paris 8) .....	6
Bernhard Kuhn (Bucknell University) .....	6
Christopher Morris (University College Cork).....	7
Peter Niedermüller (Universität Mainz) .....	8
Héctor J. Pérez, (Universidad Politécnica de Valencia).....	9
Guglielmo Pescatore (Università di Bologna) .....	9
Jaume Radigales (Universitat Ramon Llull, Barcelona).....	10
Charlotte Rey (Université de Lausanne) .....	11
Marco Targa (Università degli Studi di Torino).....	11
Delphine Vincent (Université de Fribourg).....	12
Luca Zoppelli (Université de Fribourg).....	13