



HAL
open science

Parnasse et Paradis. L'Écriture et la Musique

Camillo Faverzani

► **To cite this version:**

Camillo Faverzani (Dir.). Parnasse et Paradis. L'Écriture et la Musique : Actes du colloque international (Université Paris 8-Institut National d'Histoire de l'Art, 14-16 mai 2009). Université Paris 8, pp.452, 2010. hal-00638563

HAL Id: hal-00638563

<https://hal.science/hal-00638563>

Submitted on 4 Jul 2016

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License




UNIVERSITÉ PARIS 8
VINCENNES-SAINT-DENIS

TRAVAUX ET DOCUMENTS
46 - 2010




Arts
Lettres
Sciences Humaines
Sciences et Techniques






L'extrême fécondité des recherches produites par les enseignants et par les équipes de Paris 8 donne lieu, tant aux Presses Universitaires de Vincennes que dans les éditions nationales, privées ou publiques, à nombre de publications dont beaucoup font date.

Mais la volonté d'assurer un échange dynamique et constant entre l'enseignement et la recherche, affirmée avec détermination à la création de notre établissement et mise en œuvre tout au long de notre histoire, nous conduit à produire également quantité de documents de synthèse, de bilans, des chronologies...



Diffusés dans le cadre des équipes ou à l'occasion d'une unité d'enseignement et de recherche, ces travaux demeurent malheureusement trop souvent confidentiels.



Il importait de les mettre à la disposition plus large d'enseignants-chercheurs et d'étudiants de notre Université, mais aussi d'autres établissements, à la disposition également de spécialistes d'autres disciplines et plus simplement de lecteurs curieux.

C'est ce que propose la série **Travaux et Documents**.

Les textes publiés dans cette nouvelle collection s'adressent, bien entendu, prioritairement à nos étudiants. Ils ne sont pas pour autant des photocopies classiques, destinés à remplacer un cours non suivi. Leur ambition est au contraire de soutenir un effort d'apprentissage en sollicitant des curiosités nouvelles et en introduisant à une méthodologie et à une démarche de recherche.

Au delà, il s'agit de nourrir le débat scientifique et de faciliter les confrontations entre les idées et les disciplines, en permettant à chacun de rencontrer plus en amont les travaux de ses collègues et de découvrir, dans leur jaillissement, les avancées des divers champs d'études et les innovations pédagogiques qui fondent la vitalité de notre université.



Nouvelle étape dans la prise en compte de la diversité des publics actuels, cette initiative, qui répond à la vocation pluridisciplinaire de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, entend participer à l'élargissement que connaissent aujourd'hui les missions de l'Université. Elle sera, nous l'espérons, un moyen d'accroître la diffusion des connaissances et d'amplifier le dialogue intellectuel.

Je forme des vœux pour qu'elle rencontre l'heureux succès qui accompagne d'autres entreprises de notre université.

Irène SOKOLOGORSKY
Présidente Honoraire de l'Université Paris 8
Vincennes-Saint-Denis





Parnasse et Paradis
L'Écriture et la Musique

Actes du colloque international
des 14, 15 et 16 Mai 2009
(Saint-Denis, Université Paris 8
Paris, Institut National d'Histoire de l'Art)

*Sous la direction de
Camillo Faverzani*



Table des matières

« <i>Non può dirti la parola</i> »... pour que ce soit davantage un prélude qu'un avant-propos	13
<i>Camillo Faverzani</i>	
La musique dans la littérature. Textes en vers	23
Des bruits de la musique à la musique des larmes dans <i>La Maddalena lasciva e penitente</i> de Giovan Battista Andreini (1652).....	25
<i>Cécile Berger</i>	
Campana e Nietzsche: dalla poesia alla musica	43
<i>Maria Carla Papini</i>	
Musica in poesia e notturni in musica da Leopardi alla terza generazione	55
<i>Anna Dolfi</i>	
La symbolique du son chez Montale et l'héritage leopardien	79
<i>Fabrice De Poli</i>	
La partition poétique de Giorgio Caproni.....	95
<i>Iris Chionne</i>	
Pensare in musica. Il quartetto op. 132 di Beethoven e <i>Il conte di Kevenhüller</i> di Giorgio Caproni	109
<i>Lorenzo Peri</i>	
La musique dans la littérature. Textes en prose.....	131
La figure de Rossini dans l'esthétique de Stendhal. Entre principes d'une <i>anti-théorie</i> musicale et <i>homologie</i> artistique	133
<i>Julien de Saint-Jores</i>	
La musique, agent dramatique de l'aventure dans les romans d'Emilio Salgari	149
<i>Laura Guidobaldi-Pagliardini</i>	
Homme et artiste, écrivain et musicien : <i>La Mort à Venise</i> de Thomas Mann à Luchino Visconti.....	163
<i>Magali Vogin</i>	
Beaucoup de bruit pour rien ? Le futurisme contre la musicalité.....	175
<i>Beatrice Sica</i>	

«Dove la musica parla, tutto il resto è silenzio»:
l'attenzione alla musica nella narrativa di Gabriele D'Annunzio 193
Giacomo Prandolini

Symphonies et leitmotive
dans l'écriture romanesque de Carlo Emilio Gadda 213
Marina Fratnik

Musique et fiction chez Alejo Carpentier 229
Daniel-Henri Pageaux

Bruits, sons et musique comme éléments de la symbolique buzzatienne 239
Cristina Vignali

Le canzoni in alcuni romanzi italiani del secondo Novecento 253
Matteo Palumbo

Des personnages désaccordés.
La chanson napolitaine comme un fado dans l'œuvre de Tabucchi 267
Perle Abbrugiati

Fra notturni e canzonette:
Tabucchi e la tentazione di modulare la memoria 285
Nives Trentini

Sens et silence chez Giorgio Manganelli 297
Joseph Denize

Musica, polvere e scrittura
nel racconto *L'orecchio assoluto* (1997) di Daniele Del Giudice 309
Claudia Zudini

La littérature pour la musique 319

Ariosto, Ferrara e la musica 321
Gianni Venturi

Antonio Veneziano et les chants populaires siciliens 333
Dario Lanfranca

Arias, récitatifs et didascalies : l'évolution de l'écriture chez Métastase
en fonction de la musique et du spectacle 339
Stefano Magni

Échos alfiériens dans *Don Carlo* de Giuseppe Verdi 349
Camillo Faverzani

Pinocchio à l'opéra	369
<i>Franco Arato</i>	
Musica in dialogo: un radiodramma di Alberto Savinio.....	383
<i>Rodolfo Sacchetti</i>	
Découper dans l'amorphe	397
<i>Antonia Soulez</i>	
Le concert: Timbres.....	419
<i>Jean-Daniel Hégré, Antonia Soulez</i>	
Les auteurs	431
Index des noms de personne	439
Index des noms de lieu	449



« *Non può dirti la parola* »...
pour que ce soit davantage un prélude
qu'un avant-propos

Camillo Faverzani

...die, dort geboren,
mein Herz erkoren,
der Erde lieblichstes Bild,
als Muse mir geweiht,
so heilig hehr als mild,
ward kühn von mir gefreit,
am lichten Tag der Sonnen,
durch Sanges Sieg gewonnen
Parnass und Paradies!

Richard Wagner,
Die Meistersinger von Nürnberg
(III, 5)

Parnasse et Paradis recueille essentiellement les communications qui ont été présentées dans le cadre du colloque international *L'Écriture et la Musique* qui s'est tenu dans notre Université Paris 8 pour les séances des 14 et 15 mai 2009 et à l'Institut National d'Histoire de l'Art de Paris – que nous remercions pour son hospitalité – pour la journée du 16. J'écris « essentiellement » parce que sont venues s'ajouter au programme initial deux nouvelles contributions extrêmement symboliques, puisqu'elles sont le signe de l'intérêt suscité par cette manifestation et en quelque sorte de son succès. Émanant toutes les deux de notre Laboratoire d'Études Romanes, elles sont aussi le témoignage de la vitalité de l'EA4385 qui est ainsi encore plus visiblement représentée dans ces actes par des signatures allant du directeur d'équipe aux doc-

torants, en passant par des collègues à la carrière déjà consolidée et par nos jeunes docteurs nouvellement recrutés par l'institution universitaire.

Organisé dans le cadre des festivités qui ont marqué les 40 ans de notre établissement, ce colloque est aussi la suite logique d'une première expérience qui avait abouti à l'édition de « *Je suis l'Écho...* » *L'Écriture et la Voix*, cet hommage paru dans cette même collection « Travaux et Documents » à l'automne 2008 et offert par l'ensemble de la communauté scientifique à notre collègue Giuditta Isotti Rosowsky. Lorsque j'avais lancé ce projet interne, un peu plus d'un an auparavant, je n'avais pas imaginé l'ampleur qu'allait prendre l'ensemble de ces travaux. Le colloque de mai 2009 et la publication de ces actes ne sont plus désormais que la deuxième étape d'une aventure aujourd'hui engagée dans sa troisième voie – *L'Écriture et l'Opéra* –, structurée en une série de conférences spécialisées sous la forme de séminaires mensuels devant aboutir à la journée d'étude d'avril 2010, davantage réservée aux doctorants et aux jeunes chercheurs. Suivra une publication.

Le colloque avait été conçu en cinq séances, réparties en deux grandes sections : « La musique dans la littérature » et « La littérature au service de la musique ». La première a néanmoins occupé les quatre/cinquièmes de notre réflexion et a été à son tour agencée en une partie introductive plutôt historique s'étendant du XVI^e au XIX^e siècle, suivie de trois demi-journées consacrées au XX^e siècle, et respectivement à la poésie, au roman et à d'autres parcours incluant à la fois roman d'aventure, cinéma, radio. Au vu de l'évolution de nombre d'essais par rapport aux projets annoncés, je préfère réorganiser cet ouvrage en trois chapitres. Renonçant quelque peu à une approche chronologique ouvertement déclarée – qui s'insinue cependant au fil des lectures thématiques – « La musique dans la littérature » se partage maintenant entre « Textes en vers » et « Textes en prose ». Pour sa part, le volet « La littérature pour la musique » reste presque inchangé, quoique enrichi de trois apports supplémentaires.

C'est ainsi que l'étude de Gianni Venturi, d'abord présentée en ouverture de colloque, trouve maintenant sa juste place en tête de notre partie III et que notre volume débute par le texte de Cécile Berger qui se penche sur l'écriture poétique pour la scène au XVII^e siècle : animée des bruits de la nature, du chant des oiseaux, habitée par la voix des anges et par les larmes, l'action dramatique et dévote de Giovan Battista Andreini n'est pas seulement la représentation de la métamorphose et de la conversion de son héroïne, mais elle instaure aussi une dimension musicale dont

la fonction didactico-religieuse vise surtout à réhabiliter le monde du théâtre dans le contexte de la Contre-Réforme.

En abordant les vers de Dino Campana, nous accomplissons un bond de plus de deux siècles et demi, malgré la transition de Friedrich Nietzsche : si l'influence de la pensée du philosophe allemand sur la réflexion et sur les conceptions artistiques de l'écrivain italien est incontestable, Maria Carla Papini s'attache à démontrer comment l'expérience poétique de ce dernier se singularise par opposition à l'enseignement de son maître et lui lance presque un défi, lorsqu'elle tend à relier image et son, parole et musique, apollinien et dionysiaque.

Les quatre articles suivants pourraient former à leur tour deux sous-chapitres dans la mesure où ils traitent de sujets fort proches. Anna Dolfi et Fabrice De Poli ont un point de départ commun : la poésie de Giacomo Leopardi, passage obligé et incontournable pour tout poète transalpin du XX^e siècle. Après une entrée en matière qui fait le point de la question entre Moyen-Âge et XIX^e siècle, le premier essai brosse une vaste fresque de cette troisième génération d'auteurs devant nous amener de la 'musique du silence' sur les 'traces d'Orphée'. Plus circonscrite, la seconde approche s'attelle à confirmer l'influence léopardienne dans la production poétique d'Eugenio Montale, même pour ce qui est de la poésie des sons : consciemment ou non, celui-ci exploite plusieurs noyaux thématiques léopardiens, en les réélaborant, en les croisant ou en les mêlant à d'autres sources, littéraires ou musicales.

Avec Iris Chionne et Lorenzo Peri, nous avançons du général au particulier, dans la meilleure acception de ces termes. En soulignant que l'expérience musicale a constitué une source intarissable dans l'écriture poétique de Giorgio Caproni, pour qui la musique permettrait de percer et de révéler la pensée pure, non contaminée par la parole, la première se propose d'illustrer que, pour atteindre son idéal de dépassement de la parole perçue comme limite, le poète essaie d'appliquer à sa poésie les règles, la technique et l'architecture propres à la musique, et ce en considérant trois de ses œuvres majeures. Tandis que Lorenzo Peri, en véritable musicologue, procède à une lecture beethovenienne du dernier recueil de l'auteur dont le modèle esthétique idéal réside justement dans le quatuor op. 132 du compositeur allemand, tout en faisant abstraction de propos excessivement métaphoriques et des solutions faciles qui tendraient à rapprocher musique et musicalité.

Pour les « Textes en prose », une simple présentation chronologique nous aurait posé quelques soucis de cohérence, surtout à cause de l'intégration dans cette partie de bien des contributions initialement regroupées dans 'd'autres parcours'. Ces études ont certes toute leur place ici, non sans entraîner toutefois quelques aménagements. De manière plutôt flamboyante, ce chapitre s'ouvre sous le signe de Stendhal et de Giacchino Rossini : chez l'écrivain français, Julien de Saint-Jores relève d'abord une certaine proximité dans la conception du 'beau idéal' entre les arts plastiques et la musique, pour s'enquérir ensuite du sens qu'attribue l'auteur à la révolution rossinienne, avant de constater une sorte de superposition entre les deux hommes : cette homologie artistique entretenue par le biographe.

Du roman d'aventure à l'adaptation cinématographique, Laura Guidobaldi-Pagliardini et Magali Vogin analysent respectivement la présence de la musique dans un choix d'œuvres romanesques d'Emilio Salgari et la question de l'accompagnement musical dans la transposition à l'écran de *La Mort à Venise* de Thomas Mann par Luchino Visconti. D'une part, un souci extrême de précision et de 'réalisme ethnologique' mobilise aussi des ressources sonores – des multiples bruits de la nature aux chants et aux danses des hommes – en passant par des formes diverses d'expression musicale ; la musique apparaît alors comme un élément-clé du déroulement de l'histoire, puisque son irruption dans le récit agit directement sur la construction de la *fabula* et qu'elle sert à l'écrivain non seulement pour sonder et pour expliciter les sentiments de ses personnages, mais aussi pour s'assurer de la participation émotionnelle du lecteur. D'autre part, au cinéma, la progression de l'ombre à la lumière, idée maîtresse de la *Cinquième Symphonie* de Gustav Mahler, apparaît comme l'expression de l'extase mystique de l'artiste ; ce même compositeur qui, devenu écrivain sous la plume de Mann, redevient musicien chez Visconti dans un jeu de miroirs autobiographiques où la musique retrouve sa place prédominante.

À travers l'analyse des manifestes littéraires et musicaux du futurisme, Beatrice Sica aborde la question du refus de la musicalité par les écrivains et les musiciens futuristes. S'influençant réciproquement dans leur bataille contre la tradition, la littérature et la musique futuristes essaient de redéfinir les concepts de rythme et de son ; cependant, les résultats atteints dans ces domaines sont inférieurs aux ambitions théoriques, surtout si on les compare aux réalisations de la peinture, et ce en grande

partie à cause de la nature même de ces arts : la peinture est un ‘art de l’espace’, la musique et la littérature des ‘arts du temps’, ce qui n’est pas sans avoir des conséquences sur leurs enjeux respectifs.

Dans ce contexte de la première moitié du XX^e siècle, il ne nous semble pas incongru de rapprocher, dans une suite logique, Gabriele D’Annunzio de Carlo Emilio Gadda, et Alejo Carpentier de Dino Buzzati. Giacomo Prandolini aborde la question de la présence de la musique dans les nouvelles et les romans du premier : d’abord, il se penche sur les chants populaires de la région des Abruzzes ; ensuite, il énumère les nombreux renvois aux œuvres et aux compositeurs ‘classiques’ – surtout à Wagner – que D’annunzio accompagne souvent de jugements approfondis. Marina Fratnik se propose à son tour de définir les traits et le fonctionnement des procédures de composition musicale auxquelles recourt Gadda pendant l’élaboration de son premier roman, demeuré à l’état d’ébauche ; elle s’attache, en un premier moment, à montrer comment l’organisation ‘symphonique’ du récit se conjugue aux difficultés insurmontables auxquelles se heurte le romancier en cherchant à bâtir une intrigue romanesque traditionnelle, et aux réflexions philosophiques que ces mêmes difficultés l’amènent à entamer dans ses notes préparatoires ; suit l’examen de procédés d’écriture plus spécifiques qui recourent ce que l’écrivain appelle des *Leitmotive* et qui s’avèrent essentiellement poétiques, avec pour résultat une tendance à délaisser le tissage de la trame narrative au profit d’une rédaction dont le mode d’engendrement rappelle les processus de la composition musicale.

De même, les références à la musique que relève Daniel-Henri Pageaux dans un texte de jeunesse de Carpentier peuvent être mises en parallèle avec les chansons des Abruzzes de D’Annunzio, prélude à une écriture qui fait de la musique une thématique originale des œuvres de fiction, partie intégrante de la culture dans sa conception la plus large, abordée d’un point de vue historique, anthropologique et poétique afin de servir la vision humaniste de l’auteur. Alors que, selon Cristina Vignali, les manifestations sonores et la musique dans la production de Buzzati constituent des instruments de création du mystère, suivant une technique qui rappelle celle que théorise Leopardi dans sa *poetica del vago* : le mystère du monde qui tantôt semble enchanté et tantôt, dans le silence, révèle toute son étrangeté ; le mystère de la mort, souvent annoncée par un son, ce même son qui parfois semble paradoxalement signifier la gloire.

L'article de Matteo Palumbo ouvre un autre sous-chapitre idéal qui serait celui du roman italien de l'après-guerre. À travers un vaste échantillonnage qui nous mène de Carlo Levi à Italo Calvino, en passant notamment par Beppe Fenoglio, Pier Paolo Pasolini et Vitaliano Brancati, il reconnaît quatre fonctions principales des chansons dans le roman : les chansons qui désignent une culture différente dont elles sont une expression particulièrement significative, les chansons-documents d'une époque, celles qui ont une fonction narrative, puisqu'elles contribuent à créer un climat, enfin celles qui portent en elles le thème de l'œuvre tout entière.

Les deux contributions de Perle Abbrugiati et de Nives Trentini consacrées à Antonio Tabucchi s'agencent d'une manière comparable à celle que nous avons relevée, en poésie, pour les influences léopardiennes ou pour Caproni, en ce sens que nous assistons d'abord à un vaste aperçu de l'œuvre dans son ensemble, ensuite à l'étude d'un aspect plus particulier dans un choix de textes. Après avoir repéré les citations musicales les plus variées chez Tabucchi et avoir souligné leur fonction narrative, le plus souvent liée à la mémoire, le premier essai étudie la présence de la chanson napolitaine dans deux nouvelles : il en ressort que, d'une part, la mélodie d'une chanson oubliée est associée à une intimité reconquise et que, d'autre part, la quête de l'harmonie correspond à un sentiment d'appartenance à une communauté, ce qui résume quelque peu les deux tendances de l'écrivain à explorer l'intime et à délivrer une parole civique. Entre chanson populaire et musique savante, la seconde communication reconnaît dans l'oscillation/vibration de l'un des derniers livres de l'auteur le reflet d'une partition qui se réécrit à partir de récits plus lointains – fournissant des sons et des images aux histoires à raconter – ainsi qu'un rapprochement très original entre visuel et sonore destiné à changer le mode d'écriture lui-même.

La question des similitudes existant entre les formes musicales et littéraires est à nouveau posée par Joseph Denize dans sa lecture du dernier long texte créatif publié du vivant de Giorgio Manganelli. Il s'efforce de donner un aperçu des rapports de l'écrivain à la musique en s'intéressant particulièrement à l'importance de la notion de silence – littéraire, musical – dans son esthétique. De même, Claudia Zudini étudie un récit de Daniele Del Giudice où deux conceptions opposées des agissements humains – l'accomplissement d'un destin factuel et quasiment compulsif versus le libre arbitre et la responsabilité individuelle – se recomposent

autour de la relation entre le personnage principal et la musique ; relation qui est liée au thème métatextuel du rapport entre auteur et écriture.

À une exception près – celle des avant-gardes futuristes – ces deux premières parties, davantage centrées sur les milieux littéraires, nous ont permis de constater l'étroite relation qui s'instaure le plus souvent entre écriture et composition musicale. Si cela est particulièrement frappant chez Caproni, les interventions sur la poésie nous ont suffisamment démontré le pouvoir de fascination qu'exerce la musique sur les poètes du XX^e siècle et l'emploi que ceux-ci sont amenés à en faire à des fins créatives. Le cas très intéressant d'Andreini nous indique également comment l'irruption d'une certaine musicalité dans un texte dramatique peut se conjuguer à des arrière-pensées sociopolitiques. Cette dernière composante n'étant nullement absente de l'écriture en prose, comme nous le révèle bien des romans italiens de l'après-guerre ou encore le visage humaniste de l'œuvre de Carpentier. Même la transmutation de Stendhal, consciente ou inconsciente, ne saurait probablement nier sa quête de reconnaissance publique. Et ce, toujours dans un esprit de profond respect vis-à-vis de la musique, devant amener l'écrivain de la citation romanesque (D'Annunzio) à l'emprunt d'un processus créatif musical (Gadda, Tabucchi). Et même pour les futuristes, il s'agit davantage d'un échec engendré par un faux départ que d'un manque d'aspiration à faire se rencontrer paroles et notes, quoique ces dernières soient d'une essence toute particulière.

Avec « La littérature pour la musique » nous entrons à la cour de la maison d'Este où la glorieuse tradition musicale du *Cinquecento*, étroitement liée au développement des autres arts, n'est que l'illustration d'une puissance économique puisant sa force dans un savant maniement des armes (Gianni Venturi). XVI^e siècle qui est aussi celui des chanteurs populaires dans la Sicile d'Antonio Veneziano, présenté par Dario Lanfranca dans une approche qui ouvre la voie à des lectures ultérieures.

Suivent trois communications qui se penchent plus particulièrement sur l'écriture pour l'opéra, donc sur la question du livret. Elles se répartissent entre XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. En abordant les *drammi per musica* de Métastase, Stefano Magni se propose de montrer que les coupures dans les arias et dans les récitatifs opérées par le poète au fil des éditions, ainsi que l'ajout de longues didascalies à la fin du drame, ont une fonction scénique qui dépasse la distinction traditionnelle entre récitatif et air. Lorsque je me réserve d'étudier un seul opéra de Verdi – quoique dans ses multiples versions en français et en italien –, j'essaie de réhabiliter

le travail du librettiste, voire du traducteur d'un livret préexistant, et ce, dans une perspective qui est celle de la tradition poétique italienne où le modèle alfieri est fort. Franco Arato, en revanche, choisit une lecture transversale, qui prend en considération plusieurs livrets – de langues différentes – inspirés du personnage de Pinocchio, d'après le célèbre roman pour enfants de Carlo Collodi, et analyse sa courte mais curieuse histoire entre théâtre et fête populaire.

La contribution de Rodolfo Sacchetti avait été présentée dans la section 'd'autres parcours'. Elle s'intègre sans peine dans cette dernière partie dans la mesure où, après une profonde réflexion sur les possibilités du langage radiophonique, elle étudie l'expérience entreprise par Alberto Savinio en matière de *radiodramma* : il s'instaure ainsi un dialogue entre une voix récitante et une clarinette, ce qui confère à la représentation une saveur 'fantastique' dans la droite ligne de la poétique de l'auteur.

Se consacrant à l'importance des substrats acoustiques déployés pour eux-mêmes et à l'écriture du son, ainsi qu'aux transformations de la conception de l'harmonie, l'article d'Antonia Soulez constitue une sorte de synthèse du colloque lui-même : lorsqu'elle aborde un récit de Franz Kafka, cette étude montre que, si le son tend à s'écrire, cette écriture s'avère très différente de celle des partitions classiques : la partition se présente traditionnellement comme une chose à lire en silence, alors que la performance crée le contexte dans lequel s'entend la musique qu'elle contient ; cet ordre va alors s'inverser, certaines notations pour des sons ne valant que si ces sons sont joués et entendus, notamment avec leurs composantes microtonales fines.

Contrairement à l'écriture littéraire qui nous est apparue très étroitement liée à la réflexion musicale – du moins pour les auteurs et les mouvements ici considérés –, l'écriture musicale, pour sa part, se révèle moins dépendante du texte censé l'inspirer. Pour la musique, la parole devient davantage un outil. C'est ce qui ressort surtout des essais sur l'opéra où nous pouvons relever une certaine continuité d'esprit entre Métastase et le livret contemporain. Cela demande toutefois à être nuancé pour ce qui concerne les chants populaires qui choisissent de mettre en musique des textes poétiques plus anciens. Et ce jusqu'à Savinio où l'expression littéraire et l'expression musicale se rejoignent sur un plan d'égalité, lorsque l'une donne la réplique à l'autre.

Un mot sur les choix d'édition. Devant regrouper vingt-six articles d'auteurs différents, je me suis confronté au problème de rendre leur présentation la plus homogène possible du point de vue typographique. Sans entrer dans des détails trop techniques, je tiens néanmoins à informer le lecteur de quelques options. Dans la mesure du possible, j'ai suivi les règles de ponctuation et d'espacement en usage en France. Toutefois, pour les articles en italien, j'ai préféré maintenir les conventions de cette langue. Pour tous les essais, j'ai utilisé toujours l'italique pour les titres, aussi bien d'ouvrages que d'articles, réservant les guillemets français (« ») au titre de revues ou de chapitres, et aux citations. Les guillemets anglais (“ ”) n'apparaissent que pour un titre dans un titre et pour les citations ou les discours directs dans des citations. Les guillemets simples (‘ ’) servent à souligner un mot ou une expression. L'italique, pour sa part, souligne aussi l'emploi de mots étrangers, sauf lorsque ces derniers sont entrés dans l'usage commun de la langue dans laquelle l'on écrit. Pour économie d'espace, j'ai préconisé l'utilisation de quelques sigles pour des références bibliographiques figurant dans les notes de bas de page. Ces mêmes sigles sont repris à la fin de chaque étude.

Enfin, dans le cadre du colloque, ont eu lieu deux manifestations d'importance, respectivement en ouverture et en clôture des travaux. La première consiste en l'hommage que nous avons rendu à Giuditta Isotti Rosowsky, en la présence de Pascal Binczak, Président de l'Université Paris 8, et des autorités universitaires que je remercie au passage. Ce moment a aussi été l'occasion de présenter officiellement le volume consacré à *L'Écriture et la Voix* dont il a été question plus haut. L'autre événement a pris la forme du concert *Timbres* donné par le contrebassiste Jean-Daniel Hégré à l'Auditorium de l'Institut National d'Histoire de l'Art. Il s'agit de l'exécution de pièces originales de cet artiste talentueux qui a mis en musique quelques vers d'Antonia Soulez. En souvenir de ce bon moment, nous reproduisons pour la première fois les poèmes inédits, suivis des textes déjà publiés. Pour ces derniers nous donnons les références bibliographiques et remercions les différents éditeurs pour leur aimable autorisation à la reproduction en appendice.

Un dernier remerciement que je souhaite également adresser aux instances organisatrices des manifestations nées autour des 40 ans de Paris 8 pour avoir accueilli ce colloque en son sein et l'avoir subventionné de manière très significative, au Conseil Scientifique de l'Université

Paris 8 pour la confiance qu'il m'a témoignée et au Laboratoire d'Études Romanes pour son soutien moral et financier.

La musique
dans la littérature
Textes en vers



Des bruits de la musique à la musique des larmes dans *La Maddalena lasciva e penitente* de Giovan Battista Andreini (1652)

Cécile Berger

Université de Toulouse II-Le Mirail

Le florentin Giovan Battista Andreini¹ est une figure particulière de la littérature italienne par sa position à la fois de comédien dell'arte² et de lettré. En effet, fils du célèbre Francesco Andreini et de la non moins célèbre actrice et poétesse Isabella Andreini, Giovan Battista fait partie, dès son plus jeune âge, de la troupe des Gelosi³ de ses parents, mais complète cette riche expérience de la scène d'une véritable formation littéraire puisqu'il fait des études à l'Université de Bologne. Sa production littéraire et théâtrale se caractérise par une préoccupation incessante à défendre le théâtre, et en particulier la comédie, souci qui se

¹ Sur Giovan Battista Andreini, voir Siro Ferrone, *Commedie dell'arte*, Milano, Mursia, 1982, notice bio-bibliographique, vol. II, pp. 11-16 et vol. I, pp.36-40 (par la suite nous renverrons à ce volume par le sigle SF suivi des références aux pages) ainsi que Rossella Palmieri, *La Maddalena lasciva e penitente*, Bari, Palomar, 2006, a cura di Silvia Carandini notice biographique, pp. 45-46 (respectivement RP et SC, et MLP pour le texte). Primordiale également, la correspondance de Giovan Battista Andreini, in Siro Ferrone, *Comici dell'arte, Corrispondenze*, edizione diretta da Siro Ferrone, a cura di Claudia Buratelli, Domenica Landolfi, Anna Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 77-169.

² Rappelons que l'appellation *commedia dell'arte* est utilisée pour la première fois par Carlo Goldoni en 1750 dans son *Teatro Comico* et qu'elle désigne la catégorie des acteurs professionnels, rémunérés, employés par les Cours (Mantoue en l'occurrence) dont le statut se distingue des *dilettanti* d'académies à partir de la fin du XVI^e siècle. Sur le mythe et la réalité de la comédie *dell'arte* (improvisation, rapport entre texte écrit et texte oral, stratégies de publication, premiers contrats, etc.) voir Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della commedia dell'arte*, Firenze, Usher, 1986, pp. 295-447.

³ Sur la compagnie des *Gelosi* de Francesco et Isabella Andreini et autres compagnies de comédiens *dell'arte*, voir Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Ibid.*, pp. 89-140. Sur leurs différents voyages en France, *Ibid.*, pp. 277-292. Voir aussi SF, 11-16.

traduit par la publication dès 1625 de nombreux essais⁴, traités ou textes théâtraux. Enfin, Giovan Battista Andreini entretient des rapports étroits avec les Gonzague, d'autant que sa troupe des *Fedeli* devient progressivement la compagnie officielle de la Cour de Mantoue⁵.

A mi-chemin entre celle de l'acteur de profession et de l'homme de lettres, la production andreinienne est l'aboutissement de deux écritures qu'il s'agit de distinguer, au sein des compagnies de théâtre *dell'arte*, comme l'indique Silvia Carandini : d'une part une écriture à usage interne (source d'invention des « scenarii, canovacci, generici »), et d'autre part une écriture à usage externe, plus cultivée, plus travaillée, conçue pour la réception externe, c'est-à-dire une écriture destinée à la publication (SC, 10).

Le texte de la *Maddalena lasciva e penitente* (de 1652) qui nous est parvenu fait partie du second type d'écriture car il est entièrement écrit et remanié à plusieurs reprises pour l'édition de 1652. *La Maddalena lasciva e penitente* est aussi la dernière œuvre de Giovan Battista destinée à la publication et effectivement publiée, sur les 40 qui firent l'objet d'une publication⁶. Sujet cher à Giovan Battista Andreini dès le début de sa création théâtrale, quasiment obsessionnel⁷, la figure de *La Maddalena lasciva e penitente*, dans la genèse de l'« azione drammatica e divota » de 1652 trouve son origine dans un poème sacré de 1610, aboutissant à une réédition en 1612 jusqu'au 'mélodrame' en 5 actes de 1617, déjà très

⁴ La *Ferza*, éditée à Paris en 1625 par Nicolas Callemont, est dédiée à Marco Antonio Moresini ambassadeur vénitien auprès de Louis XIII de France et suit de près la publication de *Lo Specchio della commedia*, également édité à Paris ; aucune trace en revanche du troisième essai sur le sujet, *L'Applauso*, qui devait faire office de synthèse de tous les éloges à la comédie. C'est à Paris toujours que Giovan Battista Andreini publie le *Teatro Celeste* (autre essai défendant la comédie, constitué de 24 sonnets faisant l'éloge de saints qui vécurent en tant qu'acteurs) ; voir à ce sujet Ferruccio Marotti-Giovanna Romei, *Verso la normalizzazione: la riflessione sul teatro. Giovan Battista Andreini*, in AA.VV., *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, in *La commedia dell'arte e la società barocca*, vol. II, Roma, Bulzoni, 1991, pp.467-473 (FMGR).

⁵ Un témoignage vivant et concret de ces relations souvent complexes et tourmentées avec les Cours nous est offert par l'ouvrage de Siro Ferrone, *Comici dell'arte, Corrispondenze* cit.

⁶ Toutes les œuvres de Giovan Battista Andreini n'ont pas atteint le stade définitif de l'édition pour tous les manuscrits qui nous sont parvenus (comme par exemple *Il nuovo risarcito convitato di pietra* de 1651). Ces éditions sont souvent exécutées dans l'urgence, au cours de l'itinérance de leur auteur, qui est par conséquent dans l'incapacité de les contrôler vraiment ce qui rend d'autant plus complexe l'entreprise d'une édition moderne des dites œuvres (SC, 13).

⁷ Rossella Palmieri, *G.B. Andreini, La Maddalena e il « tempo barocco »* (RP, 24).

marqué par la présence de la musique et écrit à l'instigation de Marie de Médicis⁸. Il existe de multiples éditions de la *Maddalena* de 1617 (version amplifiée et scénique du poème initial de 1610) : notamment celles de Milan (1620), Prague (1628), Vienne (1629), éditions qui coïncident avec la présence des *Fedeli* dans ces villes, au gré des multiples tournées. Enfin, en 1652, à Milan, est publiée la version de *La Maddalena lasciva e penitente, azione drammatica e divota* (SC, 13), sur laquelle s'appuie l'édition moderne de 2006 par Rossella Palmieri et Silvia Carandini⁹, en trois actes au lieu des cinq initiaux, teintée de thématiques religieuses, idylliques, comiques et grotesques (RP, 26).

La Maddalena de 1617 s'inscrit dans le cadre d'une saison musicale active à la Cour des Gonzague, proposant un spectacle digne d'être représenté à la cour : la représentation a lieu lors des noces de Ferdinando Gonzaga et de Caterina de' Medici. Le sous-titre original indique une « sacra rappresentazione », en cinq actes classiques avec un prologue et des madrigaux chantés (SC, 14)¹⁰. Outre l'intérêt manifeste de son auteur pour la figure de Maddalena, l'œuvre est également conditionnée par le fort intérêt des Gonzague pour la musique : déjà, en 1608, Virginia Ramponi Andreini (alias Florinda¹¹ dans la troupe), renommée pour ses qualités d'actrice et de chanteuse, incarne le rôle titre de l'*Arianna* de Claudio Monteverdi à l'occasion des noces Savoia-Gonzaga à Mantoue. De même, le rôle titre de la *Maddalena* se fonde au départ sur l'art et le prestige de cette grande actrice. Quarante années après 1617, le panorama théâtral italien est quelque peu modifié avec l'essor soudain et accru du théâtre en musique à travers le développement des théâtres publics, à Venise notamment. D'autre part, la *Finta Pazza* est présentée au Petit Bourbon en 1645 : Andreini y aurait assisté. Ainsi, *Il nuovo risarcito convitato di pietra* de 1651 ainsi que *La Maddalena* de 1652 pourraient

⁸ Sur la genèse de *La Maddalena*, voir Rossella Palmieri (RP, 24-25) et Silvia Carandini (SC, 13-17).

⁹ Siro Ferrone (parmi la liste des œuvres de Giovan Battista Andreini in *Comici dell'arte, Corrispondenze*, p. 74) recense une œuvre datée de 1643, intitulée *Le Lagrime. Divoto componimento, a contemplazione della vita penitente e piangente della gran Protettrice della Francia Maria Maddalena...*, Paris, Charles, 1643, dédié à Louis le Juste Roi de France.

¹⁰ Certaines des partitions écrites expressément par Angelo Monteverdi, Muzio Effrem, Salomone Rossi et Alessandro Guivizzani nous sont parvenues, publiées elles aussi.

¹¹ *La Florinda* est aussi le titre éponyme d'une tragédie de Giovan Battista Andreini, datée de 1606.

en avoir subi l'influence (SC, 16)¹² en terme de genre, toutes deux étant des œuvres à forte composante musicale. Autre évolution notable en ce qui concerne le conditionnement éventuel du personnage de Maddalena par des figures féminines présentes dans l'entourage de Giovan Battista Andreini : pour la version de 1652, c'est l'ancienne maîtresse d'Andreini, Virginia Rotari (alias Lidia dans la troupe, qui jouait les rôles de *servetta* en 1617) devenue sa seconde épouse après la mort de sa femme (Virginia Ramponi-Florinda), qui incarne alors Marta, la sœur de Maddalena, tandis que le rôle titre est occupé par la toute jeune Eularia Coris, à peine âgée de 16 ans en 1652 mais dotée de remarquables qualités vocales.

Outre l'incidence de ces figures féminines sur le personnage de Maddalena, de la mode du théâtre en musique et de la figure édifianche de Maddalena, Giovan Battista Andreini choisit ce sujet-là également en raison de sa forte portée symbolique en matière de réhabilitation d'un théâtre fortement décrié depuis les débuts du Concile de Trente et de la Contre-réforme. La figure de Maddalena est en effet un excellent vecteur pour une image sanctifiée de la scène comique via la figure de l'actrice¹³. Image double, tour à tour sainte et pécheresse, Maddalena chercherait au fond à proposer « [uno] specchio rivelatore, insegnamenti profondi e una efficace chimica dell'anima: la trasmutazione del pericoloso « toscò d'amore » in lacrime salvifiche e santificanti » (SC, 19). La figure de Maddalena pourrait donc être d'une part un produit de marché, en tant que figure à la mode, et d'autre part un moyen pour faire, une fois de plus, l'apologie de la scène théâtrale, à l'image des efforts régulièrement accomplis par les auteurs issus de la *commedia dell'arte* pour tenter de sacraliser leur art et leur métier, en réaction évidente aux condamnations des prédicateurs et des détracteurs de la scène théâtrale 'dégradée', dans le but non dissimulé d'exalter le théâtre en en soulignant fortement la finalité morale (RP, 24)¹⁴.

¹² La *Finta Pazza*, exécutée à la demande d'Anne d'Autriche, est une œuvre vénitienne partiellement musicale, sur livret de Giulio Strozzi et musique de Francesco Saccati.

¹³ Emblème des *innamorate* de la comédie, la femme sur scène est d'emblée àprement défendue par Andreini comme étant indispensable à la qualité de la scène comique, dès *La Ferza* où il double l'éloge de sa propre mère Isabella Andreini d'un panégyrique de la femme comme nécessaire à la comédie (Giovan Battista Andreini, *La Ferza* – FMGR, 502-512 –). Pour Silvia Carandini, sous les apparences multiformes de *La Maddalena*, se dessine une longue série d'interprètes féminines à partir de la propre mère de Giovan Battista (Isabella), en passant par sa première épouse Virginia Ramponi puis Eularia Coris (future épouse de l'Arlequin Domenico Biancolelli en France) (SC, 18-19).

¹⁴ Et « piena d'utilità chiameremo ogn'ora adunque la comedia » (...) « felicissimi quelli che, in essa specchiandosi, scorgeranno in ciò non solo la vera norma del ben vivere e del

La Maddalena lasciva e penitente connaît un ample succès lors de sa première représentation au Teatro Ducale en 1652 ainsi que lors des suivantes à Milan, ville d'édition de nombreuses œuvres de cet auteur¹⁵. Œuvre à succès, *La Maddalena* pourrait bien être une allégorie du théâtre où la figure de l'actrice « lasciva poi penitente » permettrait une sorte de mise en abîme dont le sujet serait la rédemption d'un théâtre, au cœur duquel l'actrice pleure sa perte puis chante sa propre réhabilitation. Nombre de critiques affirment que, malgré cet intérêt de Giovan Battista Andreini pour l'apparente morale chrétienne véhiculée par la figure de Maddalena, cette *imago* lui servirait avant tout à défendre le théâtre. Pour Silvia Carandini, par exemple, la représentation de 1617 est « la più efficace metafora per legittimare il pericoloso mestiere, per lanciare una proposta di riforma, per rispondere alle violente offensive contro la seduzione diabolica della donna attrice nelle rappresentazioni dell'Arte » (RP, 27)¹⁶. C'est à la lumière de ce type d'analyse qu'il nous faut, semble-t-il, analyser le rôle des larmes et de la musique, comme suprême expression d'une synthèse ambivalente entre lascivité et pénitence dans *La Maddalena lasciva e penitente*.

Nombreux peuvent être les angles d'approche de cette œuvre multiforme, mais la dominante essentielle est bel et bien, au-delà des aspects rhétoriques, au-delà de la profondeur scénique que le texte suggère, sa « dimensione acustica e visiva » (SC, 12). En ce sens, l'articulation entre les larmes et la musique¹⁷ dans *La Maddalena* n'est peut-être pas tant le

ben operare, ma di più ancora il modo di fuggire il male ed appigliarsi al bene » (Giovan Battista Andreini, *La Ferza* – FMGR, 491 –).

¹⁵ Au sujet des chroniques de spectacles voir RP, 24 (n. 9).

¹⁶ Cf. aussi Silvia Carandini, *Inchiostrì, sudori e lacrime. Il teatro sacro di Giovan Battista Andreini*, in AA.VV., *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa, XVIII Convegno Internazionale del Centro Studi per il Teatro Medioevale e Rinascimentale*, a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1995, pp. 441-456.

¹⁷ Sur la question, citons les études de Silvia Carandini (notamment sur le lien entre larmes et écriture), *Inchiostrì, sudori e lacrime...* cit., pp. 441-456. Sur les larmes et la « sphère de l'eau » dans *La Maddalena*, voir RP, 37 et sur les légendes ayant, de façon mêlée, inspiré Giovan Battista Andreini, voir RP, 44. Voir aussi les études relatives à la figure de Marie Madeleine par Silvia Fabrizio Costa (*Quelques emplois du personnage de Marie Madeleine dans l'art oratoire italien de l'âge baroque*, in *Visages de la Madeleine dans la littérature européenne. Actes de la table ronde des 14-15 octobre 1988*, recueillis et présentés par Jacques Chocheyras, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, 1990, pp. 51-63). Sur le déroulement, les causes et l'aboutissement de la conversion : le signe miraculeux des larmes fait partie des attributs de Marie Madeleine ainsi que les longs cheveux et sont les attributs par excellence de la pécheresse : les larmes comme attribut essentiellement iconographique, donc visuel.

signe d'une intention didactico-religieuse que celui d'une déontologie de l'art théâtral tel que le concevait Andreini.

Nous ne nous intéresserons pas aux partitions, existantes, des madrigaux, ce qui ferait l'objet d'une étude purement musicologique, mais uniquement aux traces de la musique et à son rapport au texte de *La Maddalena* à travers son articulation avec le bruit des larmes dans cette œuvre atypique. À partir du constat qu'il s'agit d'une œuvre animée de bruits (signalés de façons diverses et variées par l'écriture, par les didascalies, mais surtout annoncés comme des bruits spécifiques), nous montrerons comment non seulement les espaces musicaux (les madrigaux) présents dans *La Maddalena* font évidemment de la musique au cœur de l'écriture, mais aussi que cette musique repose sur l'émanation d'autres bruits, et que ces bruits évoluent et sont les signes essentiels de la *métamorphose* qui constitue le sujet central de cette œuvre.

1. Les signes des bruits et de la musique dans le texte

En premier lieu, il existe dans *La Maddalena* un lien étroit entre la musique et la nature. La première est présente dès le prologue où elle apparaît en effet comme indissociable de la seconde. En effet, dans *l'Avvertimento nell'apparenza del prologo*, le sens sollicité en premier est celui de l'ouïe. Le rideau levé, on assiste à une étroite association bruit-musique-nature: « si dovrà sentire da tutte le parti del Teatro, uccelletti guarrire, quaglie, cucchi ; e queste voci imitate da quelli istromenti di terra, che d'acqua s'empiono, da quagliaruoli e cucchi di terra » lesquels devront jouer jusqu'à l'apparition d'un nuage au son de cette musique ; avec, en accompagnement des oiseaux, « l'armonica delle sinfonie » (MLP, 60). Les champs sémantiques autant que le lexique employé révèlent une identification entre musique et bruits de la nature et de la forêt. De même, lorsque le nuage s'élèvera au son des « sinfonie », « dovranno gli uccelli sentire » (MLP, 60). Cette assimilation n'est pas très nouvelle chez Giovan Battista Andreini, si l'on songe à ce qu'il écrit dans *La Ferza* en 1625, où les bruits de la nature sont décrits quasiment comme une musique divine : « Così il canto piace a Dio, che non solo con discorde concordia armonica si compiacque che le sfere girassero, gli uccelli garissero, le fonti, i rivi, con rochi musicali concetti mormorassero [...]. Taccio di raccontar l'effetto della musica nell'impietosir in udendola gli uomini e le fere » (FMGR, 516). La musique est ainsi

perçue comme dotée du pouvoir d'adoucir les cœurs, thématique que l'on va retrouver dans *La Maddalena*.

La présence de la musique est également révélée bien sûr par la précision des didascalies. Dans *La Maddalena*, Andreini apparaît comme un véritable chef d'orchestre bien plus qu'un metteur en scène, dont la présence est décelable au cœur même du texte. Son écriture le rapprocherait du librettiste, mais un librettiste chef d'orchestre, tant les indications sont précises et ancrées dans un immédiat du son musical virtuel. Par exemple, on notera la transcription extrêmement méticuleuse d'un chant à plusieurs voix où la musique est assimilable avant tout au rythme, verbal et sonore. Dès le Prologue, le « Favor Divino » apparaît, accordant sa voix à la musique des sphères : « a celeste armonia voce accordando » (MLP, 62). Puis une guirlande descend, également au son de la musique : « al suono di concerto melodioso di varie trombe » ; « cessate le trombe, seguiranno le sinfonie e 'l canto » (MLP, 64). Sur ce, « Favor divino » s'adresse aux spectateurs : « oggi l'ira di Dio, vinta è dal pianto » (MLP, 65) ; puis descendent des anges, lesquels « cantano i versi seguenti » ; ici, une indication claire, nette et précise est donnée sur le mode rythmique et sur la cadence avec lesquels les vers doivent être interprétés par les anges, autrement dit comment s'organise le duo des deux anges : « dicendo un verso per uno ». C'est alors un véritable *dacapo* qui est décrit ici, par un Andreini chef d'orchestre : « però l'ultimo loro verso andrà iterato, dalli duo poi a tutto coro d'istrumenti si replicherà, per una sola volta, o due al più » (MLP, 65). Les vers appariés, en forme de stichomythies, que doivent chanter les anges, dialoguent par un système d'assonances qui transforment les deux anges en instruments de musique se répondant en écho, l'un finissant la « phrase » musicale commencée par l'autre, le duo devant être suivi d'une « sinfonia » adaptée, « più che si ponno in liete ». En effet, les strophes reposent sur des sonorités finales en « i » rendant presque sautillant le chant des deux anges, dont le dernier vers doit être ponctué de « ischerzi musicali ».

Ang.1 Tra le rugiade eterne
 Ang.2 tra quelli empirei soli
 Ang.1 pullularo oggi i soli,
 Ang.2 fiori in treccia annodati
 Ang.1 fior di stelle smaltati (MLP, 65).

Le rôle musical de la présence des anges apparaît dès le prologue, mais on retrouvera un chœur de 16 anges à la fin de *La Maddalena*, dans une tonalité différente, plus dramatique.

La musique est également associée à la danse dans *La Maddalena*, où le geste suggère un rythme, et donc une danse et par là une autre forme de musique. Le rythme arrive alors par la danse et les gestes. C'est le cas dans la scène grotesque des balais (I, 5)¹⁸. La danse associée au verbe entraîne l'équation [danse + verbe = rythme]. La musique s'identifie alors au texte, autrement dit elle *est* le texte. Dans la scène en question, les trois vieilles, Stella, Rosa et Aurora exécutent une danse d'arrosage, portant chacune un balai à la main et accompagnées d'esclaves maures. Les vers se font musique lorsque les trois vieilles « *innaffiando al ritmo dei seguenti versi* » (MLP, 93) entreprennent de balayer au rythme des vers suivants :

Spazziam pronte, o vecchiarelle,
 questo suolo
 vaghe solo
 far d'augei prede più belle,
 spazziam pronte, o vecchiarelle,
 al bel suon di Maddalena (MLP, 93) [vers répété en refrain].

Le passage est à rapprocher par ailleurs de la « musique du rythme » donnée par des « barcaioli » arrivant en chantant dans la *Ferinda* du même Andreini¹⁹. Cette scène de *La Maddalena* se caractérise par son côté grotesque représenté par les vieilles femmes armées de bâtons (comme indiqué dans la liste des personnages²⁰). Elles qualifient d'ailleurs elles-mêmes leur propre danse (cf. l'amusant « *danzanti snelle* » (MLP, 94), pour des vieilles femmes) de véritable « musique » à la scène suivante (I, 6)²¹ qui est la scène des nains.

Le rythme musical s'appuie évidemment en grande partie sur la sonorité des mots, effets recherchés par Andreini et souvent récurrents. C'est le cas encore dans la scène 10 (II) : entre en scène Emmanuel qui annonce que la Judée tout entière se soulève, qu'il y a des gens partout, et ajoutant « *so che il fatto è divoto* », autrement dit indiquant l'événement messianique. Il annonce alors qu'un grand festin se prépare, soulignant ainsi

¹⁸ Voir sur cette scène, RP, 93 (n. 76).

¹⁹ Voir notre article : Cécile Berger, *Le plurilinguisme dans "La Ferinda" de Giovan Battista Andreini (1622) : la « prosodie plurilingue » comme partition musicale*, in *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, Actes du colloque international 11-13 mai 2006*, Toulouse, E.C.R.I.T., 2007, pp. 49-67.

²⁰ *vecchie di bassa stima, serve di Maddalena, anderan curve, con bastoncelli* » (MLP, 55).

²¹ « *deh di grazia al canoro / tubal, contezza date / della musica nostra* » (MLP, 97).

la facette christiano-païenne de l'œuvre d'Andreini où se mêle religion et festivités orgiaques :

vivande soprafine ;
 e per non abbruciare,
 varie cosucce elette
 in forni, in pentoloni, in pentolette (MLP, 190-191).

On relèvera le goût d'Andreini pour ces mots où l'association de sonorités accentue le caractère quasi sautillant du vers, l'orientant vers une rythmique presque musicale. On peut parler de rythme également dans les contrastes instaurés par Giovan Battista Andreini entre des scènes de tonalités totalement opposées. Par exemple, notons l'écart de tonalité entre les scènes 10 et 11 (II), toutes deux des scènes où est annoncé l'avènement de Jésus, mais d'abord de façon religieuse (sc.10) puis de façon grotesque (sc.11) par deux personnages qui se giflent en se disputant le privilège d'aller annoncer la nouvelle à Maddalena (MLP, 193). Symboliquement, un autre lien étroit entre la parole et la musique apparaît à la scène 8 (III) où le personnage de Lion tente de faire chanter le perroquet en cage que lui a donné Maddalena (MLP, 254) lorsqu'elle se sépara de ses biens terrestres (bijoux, etc.) :

Lion :
 Ut, re, mi fa, sol, la ; canta la sol fa ;
 fischia, fischia un pochino ;
 su, su, chiama Lion, chiamalo tosto.
 Lion ? tu non favelli ? (MLP, 255)

Mais l'oiseau ému pleure la conversion de Maddalena et par conséquent « non favella » (où l'on notera l'association implicite *favellare/cantare*). Par ailleurs, là où les larmes condamnent et lavent le mal, la musique réconcilie le mal avec le bien, l'eau avec le feu ainsi que le chante l'Ange n° 13 à l'acte III. Maddalena

sacra Egeria di pianto, al pianto intesa
 e qualor strutta in onda si consuma
 spegne lascivo e santo foco alluma (MLP, 277).

On constate une association étroite entre la parole et la musique, laquelle musique apporte à la parole ce qui lui manque, c'est-à-dire l'ambiguïté, par la réconciliation des contraires. Ces derniers vers pourraient s'appliquer aussi au théâtre tel que le conçoit Andreini, un théâtre où, tout en se mettant en règle avec les préceptes du Saint Siège, c'est-à-dire par la mise en scène d'une rédemption à travers un personnage biblique qui s'y prête, Andreini ne se limite pas à la musique des larmes (ce qui enfermerait

l'œuvre dans une fonction purement didactico-religieuse) mais insère une dimension musicale sur laquelle repose l'ambiguïté recherchée.

2. Une œuvre méta-théâtrale ?

La Maddalena serait-elle donc une œuvre qui parle essentiellement du théâtre, et reposant en cela sur un personnage allégorique, exploité pour son ambiguïté, un personnage qui ne choisit pas son camp entre le bien et le mal, à l'image de la musique, cet art bénéfique et néfaste à la fois, ainsi que le décrit Andreini dans *La Ferza* (FMGR, 522-525) ? Une scène de *La Maddalena* en particulier nous apparaît symptomatique de cette tendance, récurrente chez Andreini, à la métaphore filée sur le théâtre, tendant à transformer le texte en paratexte. Il s'agit de la scène 11 (II). Maddalena intervient et annonce l'arrivée imminente de Simon le Pharisien, accompagné d'Emmanuel, cuisinier quasi païen, qui ne manque néanmoins pas de flirter avec les dieux : « il cuoco / tra cuochi il semideo » (MLP, 194-195). Le lieu théâtral serait-il digne d'être réhabilité au point d'être rapproché du divin ? Il n'y a qu'un pas qu'Andreini franchit peut-être dans le glissement métaphorique à peine dissimulé vers l'image d'un cuisinier dramaturge, si l'on en croit, dans la même scène, le personnage de Rachel qui se déclare, avec les autres, « vaghe hor qui d'ascoltare / quali frasi novelle / tragga il Cuoco da sue unte scodelle » (MLP, 195). Et ce ne serait pas la première fois qu'Andreini cacherait un 'cheval de Troie', en forme de métaphore culinaire, du dramaturge, puisque son Flavio, pâtissier de *Le due comedie in comedia* annonçait en 1618 à la fin de la pièce (V,10) : « Io che ho fatto stampar molte comedie, non son più pasticciere, son Flaminio Scala »²² ajoutant qu'il racontera ce qu'il voit sur scène dans son *Teatro delle favole rappresentative*, en forme de brillant hommage à Scala de la part de Giovan Battista, lors d'une scène finale qui se transforme peu à peu en méta-théâtre aux tonalités pirandelliennes avant la lettre. Or, dans la scène 12 (II) de *La Maddalena*, Emmanuel le cuisinier poursuit son discours en faisant l'éloge de l'ambroisie²³, affirme ensuite avoir vu le messie (« l'uomo divo » – MLP, 196–) de loin, paroles dont Maddalena dit qu'elles sont dignes de dia-

²² Giovan Battista Andreini, *Le due comedie in comedia* in SF, 95. Flaminio Scala est le célèbre auteur du recueil *Il teatro delle favole rappresentative* (1611, édition moderne a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifio, 1976) ; la légende raconte qu'il fut à la tête des *Gelosi* de Francesco et Isabella Andreini, ainsi que, par la suite, des *Confidenti* (1615-1621). Au moment où Giovan Battista lui dédie implicitement cet hommage, Scala, âgé, était sans doute redevenu parfumeur du Duc de Mantoue avant de décéder en 1624 (voir SF, 95 – n. 97 –).

loguer avec Mercure (« scherzi scelti, e graditi / che a risponderti sol Mercurio inviti » – MLP, 197 –²³). Puis qualifiant les mots de Simon, elle ajoute en associant style et parole « ben tu dolce in parlando / (o Fariseo gentile) / di vero Sol, scopri d'aver lo stile » car « le opacità distrugge [...] così con tua dolcissima parola / tenebrosa m'illustri » – MLP, 197 –. Bref, dans cette scène tout se passe comme si tout était prétexte à faire un éloge, entre les lignes, de la rhétorique théâtrale et de la parole scénique de chaque personnage, quelle qu'elle soit. La scène est d'autant plus intéressante que Simon y fait l'éloge, sinon du théâtre, du moins de l'art de la parole chez Maddalena (« o facondia feconda / o concetti canori », « con meliflua lingua » – MLP, 197-198 –), ainsi que de ses qualités inspirant la vertu ; Emmanuel renchérit en soulignant l'effet que produit sur lui Maddalena (allégorie du théâtre ?) qui le captive à un point tel, qu'il ne peut se résoudre à quitter la scène. Et, comme pour boucler la métaphore, Emmanuel finit par s'autoproclamer « Emanuele, il centomani appunto / [...] / cuoco eterno ne' Brodi, e negl'Inchiostri », ajoutant que tous diront : « quest'Ambrosia è di Ciel la più forbita » (MLP, 198-199). Ainsi, par petites touches et allusions, ne serait-ce que par un champ lexical sans doute choisi à dessein et le suggérant, Andreini parle l'air de rien du langage théâtral, sous les apparences d'une scène qui traite de tout autre chose. S'ensuit une scène où l'annonce de la venue du messie est associée à la métamorphose des lieux. Dans la scène 13 (II), Marta, la sœur de Maddalena, exhorte cette dernière à admirer le prodige qui est advenu, soulignant que même les oiseaux et les bêtes sauvages sont allés y assister : « e tu sola dovroi / oziosa torpendo / nighittosa languendo / ricusar di veder fatti sublimi? » (MLP, 200). Et maintenant, ajoute-t-elle, que le ciel tout entier est venu de l'Olympe « per tappezzar la terra » d'étoiles, elle l'exhorte à écouter les bruits et la musique : « senti senti il soave / angelico fragore », et la musique de la nature : « gli augelletti canori / le fonti mormoranti / sembrano gorgheggianti / dir con rauca, e con garrula armonia / hoggi la terra paradiso sia » (MLP, 200-201). Or, ce que Marta décrit ici, c'est bien entendu la métamorphose terrestre advenue grâce à la venue du messie, mais elle décrit également la scène qu'elle voit et qu'elle entend, simultanément, autrement dit ce qu'elle a sous les yeux, à savoir la scène du théâtre. Marta insiste pour que sa sœur vienne avec elle « saziare la vista », lui assurant qu'à une telle vue, elle ne pourra qu'éprouver amour en son cœur.

²³ La figure de Maddalena est placée sous l'influence de Mercure « inventore delle menzogne, datore dell'eloquenza e fabricator delle frodi... » (Pona, *Metamorfosi* in RP, 197 – n. 178 –).

Plus loin, la métamorphose de Maddalena se confond alors à la métamorphose que subit l'espace scénique, dans une scène où elle est elle-même qualifiée de « recitante d'amore ». On relèvera le champ lexical du domaine scénique dans les paroles d'allégresse de Massimino (III, 1) :

Rallegratevi o stelle,
 nel zaffiro del Cielo,
 splendi lucido, o sole,
 s'oggi al fin Maddalena
 entro *flebile scena*,
 recitante d'amore
 ebbe gli angeli e Dio per *spettatore* (MLP, 206-207)²⁴.

Exaltation de l'actrice, et par là exaltation de la scène théâtrale et réhabilitation d'un théâtre tant condamné par l'église ? Il est bien possible qu'Andreini cherche à effectuer cette rédemption méta-théâtrale par le biais de l'union entre les larmes et la musique, avec la musique comme dédramatisation des larmes. Il se tisse sans nul doute dans *La Maddalena* entre larmes et musique le même lien étroit qui unit les deux mots du sous-titre de l'œuvre : « lasciva e penitente ». La musique y occupe une fonction de dédramatisation des larmes, lesquelles, si elles étaient seules, auraient pour unique effet celui d'illustrer la rédemption de Maddalena, et donc de condamner. La musique, dans *La Maddalena*, est le double artistique des larmes qui pleurent la lascivité et la perte de Maddalena tandis que leur double musical en exalte la pénitence. Là où les larmes sont le signe de l'auto-condamnation de la Maddalena-actrice²⁵, la musique est le double « actorial » des larmes de Maddalena, qui n'est plus seulement une sainte convertie, mais aussi l'incarnation du théâtre, à travers l'allégorie d'une actrice lascive et pénitente. D'ordinaire dans la figuration de Marie Madeleine, les larmes ont pour fonction de représenter l'efficacité de la grâce divine. Ici, elles finissent par se partager progressivement en plusieurs instruments, en particulier les anges. Là où une Marie Madeleine traditionnelle opposerait bien et mal, enfer et paradis, péché et rédemption, celle de Andreini est bien à l'image du sous-titre : « lasciva e penitente » ; elle est, et le demeure, les deux à la fois. Et c'est la présence de la musique, sorte de double des larmes envahissant la

²⁴ C'est nous qui soulignons en italique dans le texte.

²⁵ Pour Andreini, sans l'actrice, le théâtre n'est rien : dans *La Ferza*, en effet, il va même jusqu'à affirmer que les actrices ont davantage de « cervello » car, ayant souffert des désagréments de la vie et des voyages, elles ont donc, marquées davantage par la douleur, plus de sagesse que quiconque : « non c'è cosa che più ne corregga che la Ferza delle avversità » (FMGR, 501).

scène de *La Maddalena*, qui empêche cette opposition trop systématique et replace ainsi, allégoriquement, la scène théâtrale dans un entre-deux de la disgrâce et de la grâce.

Dans la scène de la conversion, en particulier, inondée des larmes de la pécheresse, celles-ci finissent par s'unir à une tonalité plus musicale des paroles de Maddalena où les didascalies indiquent un vers répété en refrain, ce qui souligne le *crescendo* musical ou déclamatoire, et ce bien plus efficacement que les seules larmes (III, 3) : « la peccatrice è convertita al fine » (MLP, 218) et il est indiqué (par un astérisque dans l'édition originale de 1652) que ce vers peut être répété, « sempre più la voce innalzando », un peu comme si le rythme de la douleur, telle une litanie, prenait le pas sur les larmes.

Au final, quel est le but recherché par Andreini ? Il semble que, de la même façon que la musique et l'harmonie terrestre finissent par accomplir la rédemption de Maddalena, et donc de la scène, Andreini cherche à toucher également le cœur du spectateur et ce, par le truchement de la musique. Celle-ci, une fois atteint le cœur du spectateur (et non seulement ses sens, un peu à la manière de Metastasio), peut alors également arriver jusqu'à sa raison et accomplir de la même façon, en lui, la rédemption. La musique, suprême truchement scénique dans un sujet religieux, est alors au service de cette ambivalence : touchant le cœur comme porte d'entrée vers la raison, elle met en branle aussi la raison du lecteur ou du spectateur alors que les larmes sont d'ordinaire l'apanage de l'Église. En effet, dans *La Ferza*, Andreini fait bel et bien l'éloge de ces larmes que l'art rhétorique est apte à provoquer, la plus grande force du langage étant de faire pleurer. Il exalte alors la vertu de ceux qui parviennent à faire pleurer l'assistance et prend alors l'exemple du prêtre²⁶ ; mais il accorde une nette supériorité à l'art théâtral qui a également ce pouvoir, celui de faire pleurer en pleurant lui-même (et c'est bien ce qui se passe dans *La Maddalena*, allégorie de la scène en larmes) mais possède le pouvoir de faire passer du rire aux larmes, et inversement. Or, cette suprématie est due, selon Andreini, au fait que le théâtre, supérieur en cela à la lettre et à

²⁶ « La maggior forza che nella lingua porti chi discorre ed ora, è cavar da gli occhi altrui i fonti, i rivi di pianto; e però disse Orazio nella sua *Poetica*, se vuoi far piangere altrui, prima tu piangi. Or quanto più laborioso sarà il mezzo per conseguir questo pianto (vi ricerca), la gloria non sarà maggiore? » ; prenant ensuite l'exemple du « sacerdote » aux paroles duquel « tutta la chiesa è trasformata in pianto », Andreini revalorise la parole de l'orateur et par la suite le mérite de l'acteur lequel, capable de faire rire, n'en est pas moins capable lui aussi de faire pleurer tout de même l'assistance l'instant d'après (FMGR, 498).

l'écrit, n'a rien à envier à l'art oratoire du prêche parce qu'il s'appuie sur le pouvoir du son, celui de la voix, par la « viva voce » et « l'azione » comme il le souligne dans *Prologo fra Momo e la Verità*²⁷. Cette force de l'oralité, il l'appuie bel et bien sur la potentialité du son, et dans *La Maddalena*, cette force tonale est accentuée par le rôle de la musique (y compris par le rythme dont nous parlions plus haut) qui en devient le vecteur. Andreini explique dans *La Ferza* qu'on a reproché au théâtre de montrer les vices, mais que justement le rôle du théâtre est de faire passer de la tristesse à la joie puisque par ce biais il corrige les mœurs et devient utile. Cette idée est en quelque sorte mise en application directe dans *La Maddalena* (I, 7), à l'entrée en scène de l'héroïne où la musique (à l'instar donc de ce théâtre dont il dit dans *La Ferza* qu'il « diletta ») est décrite comme un art « che sovente diletta ». Il s'agit de la scène où Maddalena scrute son propre drame dans la psyché et où Rachel exhorte le chœur des suivantes, les « taciturne ancelle », à soigner l'âme de Maddalena par le « diletto » du chant :

Or qui canore intanto,
 voi taciturne musicali ancelle
 disciogliete quel canto,
 che sovente diletta
 alla nostra quaggiù bella angioletta (MLP, 106).

Le chœur des « ancelle » se prête alors au chant qui adoucit l'amertume de Maddalena : « cantiamo cantiamo / il suon canoro » (MLP, 106).

La connivence salvatrice entre tonalité des paroles (et de la musique) et musique de l'âme (apaisée) est illustrée implicitement à la scène 5 (II) entre Maddalena et sa sœur. En effet, dans cette scène, Marta se fraie un chemin vocal vers le cœur de sa sœur grâce à un « declamato modulato » qui scande tout le dialogue et auquel Maddalena finit par lui répondre « convien ch'io canti ». Il s'agit de la scène où Marta tente de convertir Maddalena à la prière, lui répétant des paroles graves qui visent à atteindre son cœur par le « declamato modulato » en une sorte de refrain, par deux fois reprenant ce même vers : « mira che già t'affondi » (MLP, 152-153 – n. 73 –). Des indications didascaliques indiquent que plus l'âme de Maddalena est envahie par les interrogations de Marta et

²⁷ « assai più muove la viva voce e pronunzia con debita azione, che non fa la semplice scrittura o lettura d'una commedia; poiché questa, senza moto di sentimenti, se ne passa all'anima, e quella, con efficacissimi moti di sensi esteriori ed interiori, passa alla mente ch'è l'occhio dell'anima » (FMGR, 483).

donc par les contradictions des affects, plus la tonalité du dialogue verse dans le « declamato modulato » et quasiment dans le chant (MLP, 154).

Alors, progressivement le drame évolue des larmes de Maddalena aux larmes du spectateur. Il s'agit d'abord d'un spectateur relais, un spectateur sur scène, représenté en premier lieu par les autres personnages qui assistent à la conversion de Maddalena et qui manifestent une émotion qui va jusqu'aux larmes. Dans la scène 4 (III) les trois frères et sœurs (Lazzaro, Marta et Maddalena) expriment leur émotion. Lazzaro se réjouit que Maddalena ait pu accéder aux portes du ciel grâce aux larmes qui en ont ouvert la serrure : « fatta chiave il suo pianto » (MLP, 224), les larmes étant donc une voie d'entrée vers Dieu. Lazzaro observe ensuite que la terre s'est recouverte de fleurs. Maddalena s'avance vers son frère et sa sœur, et leur dit que c'est elle qui a répandu les pierres précieuses sur la terre en s'en débarrassant au même titre que d'autres biens matériels et futiles. Pour finir, se décrivant ex-« amante delle gioie », elle parle d'elle-même à la 3^e personne (« la Peccatrice al fine ») et répète ces mots. Un astérisque dans l'édition de 1652 en suggère la répétition en un refrain allant crescendo, avec la didascalie suivante : « *qui nel dire la peccatrice* alfine; *alzerà forte la parola* peccatrice » (MLP, 226). On notera que ladite didascalie insiste sur le ton (le quasi musical « forte ») et non sur l'expression d'un simple sentiment. Sur ce, Maddalena ajoute, qu'elle ôtera d'elle-même « ogni memoria al mondo » (« volgerò il passo a monti » – MLP, 227 –), annonçant sa retraite définitive du monde. La réaction de Lazzaro à la longue psalmodie de Maddalena est celle des larmes traduisant l'expression du cœur puisqu'il déclare : « stillo per gli occhi intenerito il core ». En personnage quasi métastasien, atteint par la pitié manifestée par les larmes d'un cœur touché, Lazzaro devient spectateur de la conversion de Maddalena. De même, Marta : « piangendo anch'io / frango in singulti le dolenti note » (MLP, 228) où le chant de la douleur se fond dans celui des larmes, en une suprême superposition larmes-musique. Au final, la musique des larmes contribue à l'harmonique de la nature, lorsque Maddalena sort en répétant ce vers en refrain : « co'l pianto allagarò valli e foreste » (MLP, 231).

Conclusion

À bien des égards, cette œuvre de Giovan Battista Andreini nous incite à le rapprocher d'un librettiste tel que le bien plus tardif Metastasio. Bien que très distincte du point de vue thématique, *La Maddalena* comporte quelques points communs avec le premier *dramma per musica* du célèbre librettiste, la *Didone abbandonata*. En effet, la figure de Maddalena (accompagnée de sa sœur Marta, comme Didone l'est de Selene) est marquée en filigrane par Florinda (alias Virginia Ramponi) et ses qualités expressives, au même titre que la Bulgarelli influencera au siècle suivant la figure de Didone²⁸. Troublant aussi, ce vers de Maddalena (III, 3) « ma che dissi infelice ? » (MLP, 220) dont la similitude ne saurait échapper, avec ce vers final de la *Didone abbandonata* (III, 20) : « che dissi infelice »²⁹. Enfin, la fureur de la Didone de Metastasio se traduit par le déchaînement des éléments naturels et du cosmos³⁰ de la même façon que l'on remarque dans *La Maddalena* une métamorphose terrestre lors de la conversion de la protagoniste (III, 3). Enfin, comme chez Metastasio, le texte, très similaire à un livret d'opéra, ainsi que l'intrigue, sont centrés sur l'évolution des « affetti », qui vont de la lascivité à la pénitence pour Maddalena. Ces similitudes, pour anecdotiques qu'elles soient et qui sont sans doute purement le fruit du hasard, confirment néanmoins, d'une part, les racines baroques de certains drames métastasiens et d'autre part, l'ambivalence du texte d'Andreini, à mi-chemin entre le théâtre et le futur livret de *dramma per musica*.

Quoi qu'il en soit, l'aspect protéiforme de cette œuvre met en scène une métamorphose qui va bien au delà de la simple conversion de Maddalena : il s'agit, nous semble-t-il, du spectacle de la mutation d'une scène (au début animée par les bruits de la nature associés à l'harmonie de la musique, en sens centripète ou intrinsèque) vers une autre scène (ou vers un autre spectacle ayant accompli sa mutation interne) habitée d'abord par les larmes de Maddalena lesquelles aboutissent dans le final

²⁸ Rosy Candiani, *La cantante e il librettista: il sodalizio artistico del Metastasio con Marianna Benti Bulgarelli*, in AA.VV., *Il Canto di Metastasio, Atti del Convegno di Studi (14-16 dicembre 1999)*, a cura di Maria Giovanna Miggiani, Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 2004, vol. II, pp. 671-699. delle acque » puis « si cangia l'orrida in lieta sinfonia » (*Ibid.*, p. 136).

²⁹ Pietro Metastasio, *Didone abbandonata*, in *Drammi per musica*, Venezia, Marsilio, 2002, vol. I, p. 135, v. 1357.

³⁰ Dans ce paysage aussi baroque que celui de *La Maddalena*, « va crescendo la violenza delle acque » puis « si cangia l'orrida in lieta sinfonia » (*Ibid.*, p. 136).

au chœur des anges dont les chants lui sont dédiés, puis au duo entre « Favor divino » et Michele qui enfin parle de la métamorphose dans la métamorphose. Autrement dit, les vers du final parlent du spectacle dans le spectacle, alors que les bruits des oiseaux et les larmes dialoguent avec le lecteur-public (donc de façon centrifuge, cette fois), comme si cette métamorphose devait (si elle atteint son but) pénétrer aussi le cœur de son destinataire c'est-à-dire celui de l'auditoire. Ainsi, à la scène 9 (III), comme si « Favor Divino » et Michele s'adressaient désormais au public :

Favor :

Vanne or tu, cangia vita

Michele :

La peccatrice imita (MLP, 282).

Et, comme concluent Maurizio Rebaudengo et Franca Angelini (MLP, 282 – n. 238 –) à propos de *La Maddalena*, l'œuvre s'achève dans une sorte de paroxysme de la *varietas* (« variété dans la variété » selon la formule de Rebaudengo), car après un chœur de seize anges, suit le duo Fervor/Michele (construit en véritable « da capo »), en un discours-chant-récitatif totalement centrifuge dont la seule cible est le cœur du spectateur (cœur au sens métastasien du terme). Metastasio, qui reprochait l'excessif « grattare d'orecchi » de la musique de son époque, aurait sans doute apprécié cette sorte de livret métastasien qu'est *La Maddalena* car via les larmes et la musique, ce ne sont pas seulement les sensations qui sont sollicitées chez le spectateur mais son cœur et par suite, sa raison. Ainsi, comme le souligne Rossella Palmieri, si la musique perd son autonomie dans l'œuvre (MLP, 282 – n. 238 –), ça n'est pas pour s'y diluer mais plutôt pour y occuper une fonction qui donne tout son sens à *La Maddalena* en atténuant la force quelque peu didactique des larmes de la conversion et redonnant au théâtre (en particulier le théâtre baroque) sa dimension la plus vitale : l'ambivalence et l'union des contraires, à travers l'image d'un théâtre d'apparence lascif mais éternellement pénitent, proche de cette définition oxymorique de Maddalena (III, 9) donnée par l'ange 1 :

Serafica infiammata,

penitente famosa

peccatrice beata (MLP, 262).

Nous terminerons sur cette phrase de *La Ferza*, où Andreini rappelle sur le mode de la provocation, l'ambiguïté de la musique (qu'il choisit comme exemple en contrepoint d'un reproche souvent fait à la comédie) : « la musica con la piacevolezza delle voci e con la dilettevole armonia

de gli strumenti, non accende gli affetti della lussuria e non mollifica l'animo ad ogni lascivia? » (FMGR, 529).

Sigles

FMGR = Ferruccio Marotti-Giovanna Romei, *Verso la normalizzazione: la riflessione sul teatro. Giovan Battista Andreini*, in *La commedia dell'arte e la società barocca, La professione del teatro*, in *La commedia dell'arte e la società barocca*, vol. II, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 467-534.

MLP/RP/SC = *La Maddalena lasciva e penitente*, a cura di Rossella Palmieri, introduzione di Silvia Carandini, Bari, Palomar, 2006 (d'après l'édition de 1652).

SF = Siro Ferrone, *Commedie dell'arte*, Milano, Mursia, 1982, 2 voll.

Campana e Nietzsche: dalla poesia alla musica

Maria Carla Papini

Université de Florence

Nel frammento del febbraio 1871 *Sulla musica e la parola*¹, Friedrich Nietzsche sostiene l'impossibilità di «discorrere di una necessaria relazione tra la poesia e la musica», affermando che «i due mondi del suono e dell'immagine» sono tra loro «così estranei da non aver niente più che un collegamento superficiale» (MP, 47). Laddove, infatti, per il filosofo tedesco, «l'origine della musica è situata al di là di ogni individuazione» (MP, 45), l'azione del poeta mira viceversa a tradurre «nell'universo allegorico dei sentimenti l'ambito concettualmente e metaforicamente inarrivabile della 'volontà', ovvero l'effettivo contenuto e oggetto della musica» (MP, 43). Di per sé irriducibile, secondo Nietzsche, ai limiti formali dell'immagine e, dunque della parola stessa, la musica può per altro suscitare, dar luogo, con la forza della sua suggestione, a immagini e parole da cui, invece, mai sarà dato esprimere l'ineffabile, il letteralmente indicibile, indescrivibile afflato della musica: «In che modo potrebbe l'intero mondo apollineo della vista, immerso nella contemplazione, suscitare da se stesso il suono, che simboleggia una sfera la quale viene esclusa e dominata dall'apollineo smarrirsi nel vedere? Il piacere del vedere non può produrre il piacere del non-vedere: il godimento contemplativo è godimento solo in quanto niente ci ricorda una sfera in cui l'individuazione sia infranta e soppressa» (MP, 39). Così, secondo Nietzsche, se «certamente un ponte collega la misteriosa rocca del musicista alla libera terra delle immagini – e il lirico lo percorre –, d'altro canto è impossibile compiere il percorso a ritroso» (MP, 39). E tuttavia, a dispetto delle affermazioni

¹ Cfr. Friedrich Nietzsche, *Frammenti postumi 1869-1874*, parte I, versione di Giorgio Colli e Chiara Colli Staude, Milano, Adelphi, 1989, pp. 371-383, ma si cita da Friedrich Nietzsche, *Sulla musica e la parola*, trad. a cura di Mascia Cardelli, Firenze, Le Càriti, 2002 (d'ora in poi MP).

nietzscheane e nonostante l'influsso del pensiero di Nietzsche² sulla riflessione e la prassi artistica di Campana, questo è appunto il percorso che il poeta di Marradi intende perseguire con e nella sua opera, questa è la sfida che egli sembra direttamente raccogliere dal filosofo tedesco, questo è il fine e il senso stesso di una sperimentazione poetica volta appunto a varcare – e nel senso perfettamente opposto a quello indicato da Nietzsche – il ponte che collega immagine e suono, parola e musica e, dunque, nietzscheanamente apollineo e dionisiaco. Non a caso, nella costante reiterazione tematica, concettuale e linguistica che denota – come la critica ha abbondantemente rilevato³ – la scrittura campaniana, l'immagine del 'ponte'⁴, come del resto quella semanticamente affine della 'porta' – «Chi le taciturne porte / Guarda che la Notte / Ha aperte sull'infinito? / [...] / Per l'amor dei poeti, porte / Aperte de la morte / Su l'infinito!»⁵ – ricorre significativamente, sia pure con funzione diversa, a partire dalla ben nota chiusa della seconda e terza parte de *La notte* – «Qual ponte, muti chiedemmo, qual ponte abbiamo noi gettato sull'infinito, che tutto ci appare ombra di eternità?»⁶, «La portiera guarda la porta d'argento» (CO, 41), ma soprattutto, ad almeno parziale conferma della nostra ipotesi, soccorre la singolare affinità che lega, quasi si direbbe

² Cfr. in proposito l'*Introduzione* di Neuro Bonifazi a Dino Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, Milano, Garzanti, 2007, p. X: «L'ideologia di Nietzsche guida come una religione mitica, con la forza di un'iniziazione, sia la sua poesia, sia la sua vita. Ciò ch'è più straordinario in Dino Campana è la cieca sudditanza, anche per ciò che riguarda la vita, non a un "mistero" che non si sa cosa sia, ma alla filosofia di Nietzsche, alla sua estetica, al suo orfismo, alla bibbia dello *Zarathustra* e della *Nascita della tragedia* e della *Gaia Scienza*, manuali di vita pratica, oltre che di poetica».

³ Si ricordi fra tutti Giuseppe De Robertis, *Sulla poesia di Campana* (1950), in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, pp. 154-155: «quell'ansia, quella furia, che è alla radice del genio campaniano, si sfoga in ripetizioni, le caratteristiche ripetizioni, or felici ora infelici, a volte ossessionanti, e mescolate. Su essi nasce la prima ragione dello scrivere in verso, una prima mossa di ritmo; e anche si producono le progressioni di quel suo comporre spazioso in prosa. Ora ribadiscono gli ossessivi colori, ora reggono al sommo l'onda del canto».

⁴ L'immagine di chiara derivazione nietzschiana trova riscontro nell'epigrafe dallo *Zarathustra* di Nietzsche, poi soppressa nell'edizione degli *Orfici*, a *Il più lungo giorno*: «E come puro spirito varca il ponte».

⁵ *La Speranza (sul torrente notturno)* in *Canti Orfici*, edizione critica a cura di Giorgio Grillo, Firenze, Vallecchi, 1990, p. 62 (le citazioni dal testo campaniano, laddove non esplicitamente segnalato, derivano sempre dalla suddetta edizione, cui rimandiamo con la sigla CO), e si vedano anche, ad essa strettamente correlati, i versi de *Il Canto della Tenebra* (CO, 71): «Ascolta: ti ha vinto la Sorte: / Ma per i cuori leggeri un'altra vita è alle porte. / Non c'è di dolcezza che possa uguagliare la Morte».

⁶ *La Notte* (CO, 39).

ad esplicito rimando, nell'undicesima sezione de *La Notte*, l'immagine della *Sacra conversazione* raffaellesca – «così come Santa Marta, spezzati a terra gli strumenti, cessato già sui sempre verdi paesaggi il canto che il cuore di Santa Cecilia accorda col cielo latino, dolce e rosata presso il crepuscolo antico ne la linea eroica de la grande figura femminile romana sosta» (CO, 21) – con quella cui, nel frammento del 1871, Nietzsche fa ricorso per confutare drasticamente il passaggio dall'immagine al suono: «Si popoli pure l'aria con la fantasia di un Raffaello, si contempi, come egli ha contemplato, santa Cecilia in rapito ascolto delle armonie dei cori angelici – nessun suono sgorgherà da questo mondo in apparenza perduto nella musica; se anzi noi ci immaginassimo che realmente quell'armonia, per prodigio, iniziasse a risuonare, dove mai all'istante svanirebbero Cecilia, Paolo, Maddalena, dove svanirebbe lo stesso coro degli angeli cantori! Cesseremmo subito di essere Raffaello! E come in quell'immagine gli strumenti umani giacciono per terra in frantumi, così la nostra visione pittorica, vinta da un'entità superiore, impallidirebbe dileguandosi nell'ombra» (MP, 39)⁷. Contrariamente all'assunto nietzscheano significativamente richiamato ne *La Notte*, l'operazione che Campana intende compiere, nell'ambito di una sperimentazione poetica del cui travaglio le sue carte danno esauriente conto⁸, è appunto quella di pervenire alla valenza musicale del testo, e dunque del linguaggio poetico, proprio a partire dalla fisicità dell'immagine, della parola che in quel testo si definisce e si esprime per quindi muovere, fermo restando la suggestione iconografica e verbale di partenza, alla successiva e reiterata dissoluzione⁹ della sua valenza

⁷ Si noti come Nietzsche faccia riferimento nel quadro di Raffaello alla figura di Maddalena che Campana individua invece come S. Marta, come Fiorenza Ceragioli ha giustamente segnalato nel suo *Commento ai Canti Orfici*, Milano, Rizzoli, 1989, «BUR» (ma si fa riferimento all'edizione 2004), p. 254, n. 73, dove non si allude, per altro, al nesso tra il testo di Campana e il brano di Nietzsche.

⁸ Cfr. oltre l'ampia bibliografia critica in proposito, Neuro Bonifazi, *Introduzione* a Dino Campana, *Canti Orfici e altre poesie* cit., p. XXVII: «Il momento decisivo per la poesia di Campana è, dunque, la stesura del *Più lungo giorno* e il passaggio ai *Canti Orfici*, quando lo stile che già si muove e si accende nel manoscritto diventa nel passaggio definitivamente maturo e risolto. Le varianti di trascrizione del manoscritto, per dir così, sono il segno di una tensione che sta per prorompere e che si libera, infatti, di lì a qualche mese, con effetti ben diversi in apparenza, ma già impliciti nel *Più lungo giorno*».

⁹ Eugenio Montale, nella recensione *Sulla poesia di Campana* all'edizione vallecchiana degli *Inediti* e a quella dei *Canti Orfici*, curate da Enrico Falqui, «L'Italia che scrive», 9-10 (settembre-ottobre 1942), poi in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, ora in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, t. I, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, «I Meridiani», p. 577, rileva come molti dei componimenti di Campana mostrino «il cammino che Campana poeta in versi intendeva consapevolmente di compiere; il

semantica, sfibrata e finalmente elusa nel rituale ricorso della sua stessa ripetizione: «Quando, / Melodiosamente / D'alto sale, il vento come bianca finse una visione di Grazia / Come dalla vicenda infaticabile / De le nuvole e de le stelle dentro del cielo serale / Dentro il vico marino in alto sale,... / Dentro il vico ché rosse in alto sale / Marino l'ali rosse dei fanali / Rabescavano l'ombra illanguidita,... / Che nel vico marino, in alto sale / Che bianca e lieve e querula salì! / “Come nell'ali rosse dei fanali / Bianca e rossa nell'ombra del fanale / Che bianca e lieve e tremula salì:...” / Ora di già nel rosso del fanale / Era già l'ombra faticosamente / Bianca... / Bianca quando nel rosso del fanale / Bianca lontana faticosamente / L'eco attonita rise un irreale / Riso: e che l'eco faticosamente / E bianca e lieve e attonita salì»¹⁰. Nel gioco fonico vertiginoso e ossessivo che nei ben noti versi di *Genova* stravolge e nega la successione sintattica del discorso riproponendone in frammenti la teoria sconnessa di ogni sua possibile significazione, la parola, la voce si perde nel risuonare dell'eco, tanto quanto l'immagine simultaneamente sfuma nella mutazione cromatica che ne disperde l'iconica definizione. Analogamente nella prosa dedicata a *Piazza Sarzano*, l'iniziale limpidezza descrittiva dell'immagine si turba nell'interferenza cromatica e fonica che ne sfuma la definizione lineare, e che trova subito il suo corrispettivo nella reiterazione ossessa dei suoi stessi elementi costitutivi così scomposti e quindi perfino ironicamente ricomposti nella loro assunzione a pura quanto efficace suggestione sonora: «una fonte sotto una cupoletta getta acqua acqua ed acqua senza fretta, nella vetta con il busto di un savio imperatore: acqua acqua, acqua getta senza fretta, con in vetta il busto cieco di un savio imperatore romano. / Un vertice colorito dall'altra parte della piazza mette quadretta, da quattro cuspidi una torre quadrata mette quadretta svariate di smalto, un riso acuto nel cielo, oltre il tortueggiare, sopra dei vicoli il velo rosso del roso mattone: ed a quel riso odo risponde l'oblio. L'oblio così caro alla statua del pagano imperatore sopra la cupoletta dove l'acqua zampilla senza fretta sotto lo sguardo cieco del savio imperatore romano» (CO, 281). E se ha ragione Galimberti a notare che «in Campania il *Leitmotiv* tende a diventare sempre più privo di significanza [...]. E l'ideale punto estremo di questo sviluppo è forse costituito da *Piazza Sarzano*» dove «il *Leitmotiv* non solo si è interamente bruciato in anafore e in omoteleuti, ma ogni pos-

cammino che dalle poesie più lacerbiane (*Batte botte*), passando vicino all'esperienza ritmica palazzeschiana [...] voleva giungere a una completa dissoluzione coloristico-musicale del discorso poetico».

¹⁰ *Genova* (CO, 288-289).

sibile rapporto di somiglianza tra parola e parola è sfruttato fino in fondo»¹¹, più perplessi ci lascia, invece, la pur sottile analisi di Maura Del Serra che mentre rileva la valenza dialettica del percorso iconico campaniano ne individua il termine di partenza nel «moto ascendente», in quella «dissoluzione musicale»¹² che è viceversa, a nostro parere, il fine precipuo e culminante dell'operazione poetica di Campana. La componente fisica, concreta, storica dell'immagine come della parola e/o del segno poetico vale, infatti, e si afferma nel testo campaniano solo per essere elusa, travalicata e scomposta nell'ambito atemporale¹³ che ne fissa metafisicamente l'enigmatica e rituale immutabilità della forma o ne sconvolge viceversa i termini della definizione nel «giro del ritorno eterno vertiginoso» in cui, come si legge in uno degli aforismi delle *Storie*, «l'immagine muore immediatamente»¹⁴. E' in tale senso che la connotazione espressionista di questa immagine, dirompente nel *Quaderno* nei versi de *Il tempo miserabile consumi*, nei «piedi lunghi e brutti / allargati per terra come zampe» di *Una strana zingarella*, nel sarcasmo dissacrante e ironicamente osceno del *Sonetto perfido e foscioso*, di *Furibondo* o della *Prosa fetida*, nell'iperrealismo caricaturale di *A una troia dagli occhi ferrigni*, o nella esplicita «mascherata grottesca» della *Specie di serenata agra e falsa e melodrammatica*, resiste, per quanto decantata e vagliata, nelle prose come nelle poesie degli *Orfici*, appunto in quanto ineludibile punto di raffronto e di partenza per un percorso che prende avvio dalla dimensione fisica, temporalmente e spazialmente determinata di una realtà volta a volta colta nella specificità anche geografica e paesaggistica della sua apparenza come nelle sue

¹¹ Cesare Galimberti, *Dino Campana*, Milano, Mursia, 1967, p. 95.

¹² Maura Del Serra, *Evoluzione degli stati cromatico-musicali*, in *Dino Campana oggi*, Firenze, Vallecchi, 1973, p. 88. Del Serra basa la propria analisi sull'individuazione di un percorso dialettico – anche «rovesciabile» – dell'immagine campaniana che, se apparentemente condivisibile nell'inegabile compresenza dell'elemento fisico, materico, come della sua tensione dissolutiva, non rispecchia a nostro avviso l'intento precipuo di una sperimentazione poetica tesa viceversa, come nota anche Montale (cfr. qui n. 9), appunto alla dissolvenza della componente fisica dell'immagine, come anche della parola e del segno stesso nella sua inibente determinazione.

¹³ Cfr. *Dualismo (Lettera aperta a Manuelita Etchegarray)* (CO, 189): «E così lontane da voi passavano quelle ore di sogno, ore di profondità mistiche e sensuali che scioglievano in tenerezze i grumi più acri del dolore, ore di felicità completa che aboliva il tempo e il mondo intero, lungo sorso alle sorgenti dell'Oblio».

¹⁴ Cfr. la II sezione delle *Storie* in *Canti Orfici e altri scritti*, a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1952, p. 295 (COAS). Si tratta, come annota Falqui (*ivi*, p. 361) di «diciotto paragrafi di talune *Storie*» inviati da Campana a Novaro e firmate Geribò rimaste quindi inedite fino alla prima pubblicazione di Falqui sulle pagine di «Oggi» il 5 luglio 1941.

forme provocatoriamente più degradate e corrotte. Significativa è, in questo senso, nel *Quaderno*, l'invocazione rivolta appunto alla poesia – «O poesia poesia poesia» (COAS, 184) – a sorgere «Su dalla febbre elettrica del selciato notturno» (COAS, 184), a guizzare «Sopra l'anonima fucileria monotona / Delle voci instancabili» (COAS, 184), a improntare di sé quelle «forme molteplici / Che muovono cantano e stridono / Elettrizzate nel sole»¹⁵, a farsi causa ed effetto, guida e meta dell'opera di chi, invocandola, ne auspica e ne suscita insieme l'intervento liberatorio e salvifico: «Io confitto nel masso / Ti guardo o dea forza / Tu mi sferzi e mi sciogli e mi lanci / Nel tuo fremente torbido mare / O poesia siimi tu faro / Siimi tu faro e porterò un voto laggìù / Sotto degli infrenati archi marini / Dell'alterna tua chiesa azzurra e bianca / Là dove aurora fiammea s'affranca / Da un arco eburneo, a magici confini / Genova Genova Genova» (COAS, 185). Così, nei versi di "*O l'anima vivente delle cose*" si sprigiona quel canto che tace, viceversa, là dove nell'assenza della poesia – «O poesia tu più non tornerai» (COAS, 186) – viene viceversa a prevalere la dissonanza disarmonica del reale: «Non campane, fischi che lacerano l'azzurro / Non canti, grida» (COAS, 186). E del resto, secondo la riflessione nietzscheana, la realtà, l'esistenza stessa rientra con il proprio effetto dissonante all'interno di quel «fenomeno estetico»¹⁶ che ne è poi l'unica giustificazione e di cui anche «il brutto e il disarmonico» (NT, 159) fanno a loro volta parte: «Musica e mito tragico [...] provengono a un dominio artistico che è al di là dell'apollineo; entrambi trasfigurano una regione, nei cui accordi di gioia si smorza incantevolmente tanto la dissonanza quanto l'immagine terribile del mondo; entrambi giuocano con il pungolo del disgusto, fidando nelle loro oltremodo potenti arti magiche; entrambi giustificano con questo giuoco perfino l'esistenza del 'peggiore dei mondi possibili'» (NT, 161). E, nel percorso di trasfigurazione che, nietzcheanamente, si compie sulla pagina di Campana, è appunto all'imperturbabilità mitica e atemporale di un'immagine che trae le proprie componenti da un preciso riferimento spazio-temporale e perfino biografico – le torri, i portici, le piazze di Faenza, di Bologna, i ponti di Firenze – che si fa appunto ricorso situandola, fuori dal tempo e nella valenza della sua stessa connotazione metafisica, nell'ambito di «un

¹⁵ "*O l'anima vivente delle cose*" (COAS, 185).

¹⁶ Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, edizione italiana diretta da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1972, v. III, t. I, p. 159 (NT).

ricordo» che «non ricorda nulla»¹⁷ proprio in quanto avulso da ogni correlazione o dipendenza temporale, e che la rende, nella sua immutabilità, estranea alla realtà da cui deriva e da cui, drasticamente, si diversifica. Un «ricordo che non ricorda» che è esempio e tramite al superamento della storia, adito e ambito della visione orfica che esprime e che, come giustamente nota Piero Bigongiari¹⁸ nel suo rilievo dell'intento astorico del percorso orfico campaniano¹⁹, si identifica con la «melodia che non si ode»²⁰ del battello, la «melodia invisibile»²¹ che scaturisce per le strade della città notturna, la «melodia docile dell'acqua [...] che dolce come l'antica voce dei venti incalza verso le valli»²². «Così conosco una musica dolce nel mio ricordo senza ricordarmene neppure una nota» (CO, 119): sottratta nel non-ricordo dalla costrizione della sua apparenza segnica, formale e dunque storica, la musica, come il mito, ma con procedimento diametralmente inverso, partecipa per trasfigurazione della componente fisica della realtà alla percezione della sua più compiuta, intera visione: «nel più semplice suono, nella più semplice armonia possiamo udire le risonanze del tutto come nelle sere delle stridenti grandi città in cui lo stridore diventa dolce (diviene *musique éternelle et caline semblable au cri loin de l'humaine douleur*) perché nella voce dell'elemento noi udiamo tutto»²³. Trasfigurata nella sua solidificazione geometrica di marca metafisica e talvolta esplicitamente dechirichiana o, viceversa, nella dissoluzione fonico-cromatica dei suoi elementi formali, elusa per sospensione o accelerazione di un tempo che viene così sottratto ai limiti cronologici della storia, partecipa della imperturbabilità del mito come dell'ineffabilità indicibile di ogni musica, l'immagine

¹⁷ «Davanti alle cose» (COAS, 284).

¹⁸ Piero Bigongiari, *La Pampa di Campana*, in *Poesia italiana del Novecento*, Milano, il Saggiatore, 1978, t. I, p. 207.

¹⁹ Cfr. Piero Bigongiari, *La congiuntura Carducci-Campana*, *ivi*, p. 121: «Se ammettiamo, come non mi par dubbio, che l'orfismo novecentesco abbia tentato di distruggere un logoro diaframma storico, una storia naturalizzata e ormai naturalistica, attraverso la sospensione del corso del tempo [...] dobbiamo altresì ammettere che al fondo di questo tentativo c'era il desiderio di ripartire da zero, di recuperare i movimenti primi, l'insorgere stesso aurorale della coscienza non in quanto ambiente di qualcosa [...] che l'invadesse dall'esterno, ma in quanto movimento cosciente, una coscienza che avesse, nel muoversi, le dimensioni stesse delle cose che sentiva di dover recuperare. Dunque se l'orfismo ha bevuto alle sorgenti dell'oblio, è che cercava la tabula rasa della storia, una preistoria in cui cominciare una nuova *actio*, una nuova *poiesis*».

²⁰ *Passeggiata in tram in America e ritorno* (CO, 251).

²¹ *La Notte* (CO, 39).

²² *La Verna* (CO, 118).

²³ *Storie*, II (COAS, 296).

visiva della realtà si dischiude – nella pagina e nella sperimentazione poetica di Campana – allo spazio incommensurabile e aperto della visione, contraddicendo così, nei termini e nei modi della sua stessa attuazione, l'assunto nietzscheano con cui si confronta e polemizza insieme: «La poesia del lirico non può dire nulla che nella sua più immensa universalità e validità assoluta non sia stato già nella musica che costringe il lirico a parlare per immagini. Appunto perciò il simbolismo cosmico della musica non può essere in nessun modo esaurientemente realizzato dal linguaggio, perché si riferisce simbolicamente alla contraddizione e al dolore originari nel cuore dell'uno primordiale, e pertanto simboleggia una sfera che è al di sopra di ogni apparenza e anteriore a ogni apparenza» (NT, 49). Ma è proprio a questa sfera che aspira il percorso orfico campaniano nell'intento – escluso da Nietzsche ma ribadito nella sperimentazione poetica di Campana tramite una confutazione che si avvale degli stessi presupposti su cui si basa l'assunto nietzscheano cui fa infatti riferimento – di pervenire alla percezione di ciò che Nietzsche definisce l'«Urschmerz in Herzen des Ureinen»²⁴ – il dolore originario nel cuore dell'uno primordiale – e che per Campana nient'altro è poi che le «cri loin de l'humaine douleur» che dallo «stridore» cittadino deriva e, per progressiva trasfigurazione – così come «nella gran luce tutto è evanescente e tutto naufraga»²⁵ – risuona e «diventa dolce» e «diviene *musique énevante et caline*», «armonia» che evoca e riecheggia le «risonanze del tutto». Così, nel brano finale di *Pampa*, sulla scia «degli echi di un'emozione meravigliosa, echi di vibrazioni sempre più lontane», l'«uomo nuovo» può «nascere» e «riconciliato colla natura» tendere «le braccia al cielo non deturpato dall'ombra di nessun Dio» (CO, 233-234): nel recupero di una realtà edenica compiutamente intera e ancora non 'deturpata' dall'oltraggio dimidiante della creazione e della nascita, non esclusa da alcun divieto, né conformata da alcuna Legge, anche l'uomo recupera la propria originaria unità con l'infinito della cui entità pienamente alfine partecipa. È in ragione e al fine di tale recupero che il Canto procede e si mostra, sulla pagina campaniana, nella valenza inevitabilmente 'frammentaria'²⁶ che ne denota il percorso, dal limite della realtà, della parola, del segno da cui procede e si innalza, al silenzio

²⁴ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in *Werke in Zwei Bänden*, München, Carl Hanser Verlag, Band I, 1967, p. 37.

²⁵ *Storie*, II (COAS, 296).

²⁶ Cfr. quanto lo stesso Campana, sia pur con altro senso, afferma secondo la ricostruzione di Carlo Pariani, *Vita non romanzata di Dino Campana*, a cura di Cosimo Ortosta, Milano, SE, 2002, p. 29: «la mia passata attività letteraria [...] fu esigua e frammentaria».

indicibile della sua origine, e la musica che da esso si sprigiona è appunto il «grido» «dell'umano dolore» per la perdita di quell'unità originaria cui, non a caso, nelle pagine del *Quaderno*, sembra alludere la figura dell'*Ermafrodito*²⁷. Come rileva Bigongiari «il poema campaniano» è appunto «un tratto, il tratto visibile» della «eterna *poiesis* orfica»²⁸ in cui è immersa la realtà e, nella sua frammentarietà, non può che dare testimonianza della tensione che progressivamente lo informa e che, per tratti e modificazioni successive, ne vanifica la sostanza referenziale, ne dissolve la consistenza segnica, ne protrae la valenza semantica nella rifratta reiterazione di echi in cui l'immagine sfuma e la parola si protende per riverbero sinestetico nella virtualità fonocromatica che ne elude il limite: «Nel viola della notte odo canzoni bronzee. La cella è bianca, il giaciglio è bianco. La cella è bianca, piena di un torrente di voci che muoiono nelle angeliche cune, delle voci angeliche bronzee è piena la cella bianca. Silenzio: il viola della notte: in rabeschi dalle sbarre bianche il blu del sonno»²⁹; e ancora: «Aspro preludio di sinfonia sorda, tremante violino a corda elettrizzata, tram che corre in una linea nel cielo ferreo di fili curvi mentre la mole bianca della città torreggia come un sogno, moltiplicato miraggio di enormi palazzi regali e barbari, i diademi elettrici spenti. Corro col preludio che tremola si assorda riprende si afforza e libero sgorga davanti al molo alla piazza densa di navi e di carri. Gli alti cubi della città si sparpagliano tutti pel golfo in dadi infiniti di luce striati d'azzurro»³⁰; ma anche, nella ricomposta cantabilità ritmica del novenario in cui il tempo si scandisce nella sua infinita rinnovata ripetizione: «Le vele le vele le vele / Che schioccano e frustano al vento / Che gonfia di vane sequele / Le vele le vele le vele! / Che tesson e tesson: lamento / Volubil che l'onda che ammorza / Ne l'onda volubile smorza / Ne l'ultimo schianto crudele / Le vele le vele le vele»³¹. Come giustamente afferma Bigongiari «il poeta mira a un valore incantatorio-musicale del proprio dettato, ma al fine di vedere, cinematicamente nel linguaggio, evolversi la visione che, come tale, è fissa e sempre finale, sempre ultimativa rispetto al dettato che la contiene potenzialmente nella propria

²⁷ Cfr. *Ermafrodito* (COAS, 175). E si noti la relazione che implicitamente collega l'*Ermafrodito* campaniano all'*Hermaphrodito* (Firenze, Vallecchi, 1918) di Alberto Savinio rilevando l'affinità di intenti ma anche di prassi artistica dei due autori.

²⁸ Piero Bigongiari, *La materia plastica di Dino Campana*, in *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 132.

²⁹ *Sogno di prigionia* (CO, 195).

³⁰ *Passeggiata in tram in America e ritorno* (CO, 249).

³¹ *Barche amarrate* (CO, 219).

continuità morfologica»³². Ed è appunto alla messa in atto, alla realizzazione linguistica e, quindi, poetica di tale evoluzione che mira la scrittura campaniana costituendosi nei termini di un *work in progress* necessariamente non-finito³³ e, insieme, irripetibile nella sua stessa, ma pur sempre diversa e frammentaria, reiterazione³⁴. In questo senso il processo elaborativo che si attesta nelle pagine del *Taccuino*, del *Quaderno* o anche de *Il più lungo giorno* trova sì esito, ma non conclusione nei componimenti degli *Orfici*, e proprio in quanto elemento intrinseco a un canto che muove e procede nella rinnovata riproposizione di un assunto volta a volta negato, di un'immagine che si sconvolge e muta nel mutare delle relazioni che foneticamente ne collegano e cromaticamente ne informano i referenti linguistici. Quello di Campana – è ancora Bigongiari a dirlo – è un «canto» «irreversibile» che «costruisce perdendosi, scalandosi musicalmente verso la negazione e la morte»³⁵ e, in questo suo evolvere per successiva decantazione, progressivamente si affranca dal peso formale della realtà di cui partecipa e da cui, volta a volta, si muove. È, del resto, questa un'esigenza poetica che già si affaccia, nel *Quaderno*, nel sonetto dai toni petrarcheschi³⁶ della *Poesia facile* – «Pace

³² Piero Bigongiari, *La Pampa di Campana*, in *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 168. E non si dimentichi, a conferma dell'assunto di Bigongiari, che nel manoscritto de *Il più lungo giorno*, il titolo originario de *La Notte* era appunto *Cinematografia sentimentale*, poi corretto in *La notte mistica dell'amore e del dolore – Scorci bizantini e morti cinematografiche* (cfr. la riproduzione anastatica del manoscritto ritrovato dei *Canti Orfici, Il più lungo giorno* e il testo reso a stampa a cura di Domenico De Robertis, Roma, Archivi Arte e Cultura dell'età moderna d'intesa con Vallecchi Editore, 1973).

³³ Cfr. in proposito Eugenio Montale, *Sulla poesia di Campana*, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979* cit., p. 574: «E' una poesia in fuga, la sua, che si disfa sempre sul punto di concludere».

³⁴ Cfr. in proposito Piero Bigongiari, *La congiuntura Carducci-Campana*, in *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 129: «In un viluppo musicale, in un nodo indissolubile tra la vittima e la visione, nasce dunque il verso: che segna [...] la fine d'ogni tentativo di ordine razionale. Anche le ripetizioni, le famose ripetizioni elaborative di Campana, il suo tentativo di un totale rimescolamento nella memoria [...] non sono in realtà altro che questo fondersi nella memoria orfica di ogni ordine razionale: appartengono all'ultima fase di quella progressiva irrazionalizzazione – ovvero riconoscimento della "irrazionalità della ragione" – che è il percorso da questa prosa a questa poesia, segnano il perdersi delle ultime tracce logico-storiche nella memoria dinanzi al divieto tentato, alle porte dell'infinito, di un infinito a prospettico, letale».

³⁵ Piero Bigongiari, *La materia plastica di Dino Campana*, in *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 146.

³⁶ Cfr. l'attacco del sonetto CXXXIV del *Canzoniere* di Petrarca: «Pace non trovo, et non ò da far guerra», ma si noti anche l'affinità concettuale con la *Pregghiera* de *L'Allegria* ungarettiana: «Quando mi desterò / dal barbaglio della promiscuità / in una limpida e attonita sfera // Quando il mio peso mi sarà leggero // Il naufragio concedimi Signore / di

non cerco, guerra non sopporto / Tranquillo e solo vo pel mondo in sogno / Pieno di canti soffocati. Agogno / La nebbia ed il silenzio in un gran porto // [...] // O quando o quando in un mattino ardente / L'anima mia si sveglierà nel sole / Nel sole eterno, libera e fremente»³⁷ – o anche, e più esplicitamente, nell'interrogativo che spezza la continuità discorsiva dei versi di «*Ho scritto. Si chiuse in una grotta*»: «Io mi domando. Ha ciò senso comune / Qual cosa mi tortura e mi sospinge / All'assurdo. È il bisogno della morte / Perché su tutto chiamo distruzione?» (COAS, 199). Interrogativo che trova, di fatto, risposta nel brano in cui Campana, sembra appunto individuare nella «forza di sovvertimento» e nell'anelito «alla distruzione» che, a suo parere, accomuna la musica wagneriana al pensiero di Nietzsche, l'unica possibilità di percepire la «vita in blocco» e dunque oltre la logica di volontà e rappresentazione che shopenhauerianamente ne inibisce la visione: «Sì: scorrere sopra la vita questo sarebbe necessario questa è l'unica arte possibile. Primo fra tutti i musicisti sarebbe colui il quale non conoscesse che la tristezza della felicità più profonda e nessun'altra tristezza: una tale musica non è mai esistita ancora»³⁸. E se è appunto a questa tristezza che allude la «nostalgia acuta di dissolvimento alitata dalle bianche forme della bellezza» di *Firenze* (CO, 161), è poi proprio quella musica non «mai esistita ancora» che Campana intende tentare e, a dispetto del tanto amato Nietzsche, proprio a partire dalla poesia, da un canto cui, singolarmente, fa riscontro l'epigrafe da Soffici che, rimossa nell'edizione degli *Orfici*, resta comunque a corredo de *Il più lungo giorno*: «E per musica non si deve intendere sonorità o melodia, ma quello stato in cui si trova a volte l'anima, stato elementare armonico con tutte le cose, disinteressato, estraneo ad ogni contingenza. Un flusso di simpatia col mondo, al diso-

quel giovane giorno al primo grido» (Giuseppe Ungaretti, *L'Allegria, in Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1969, «I Meridiani», p. 97. Per il rapporto tra la sperimentazione poetica di Campana e quella di Ungaretti, si veda il paragrafo *Tra Campana e Ungaretti ovvero tra la poetica dell'immagine e la poetica della parola* di Piero Bigongiari nel capitolo *La Pampa di Campana*, in *Poesia italiana del Novecento* cit., pp. 169-181.

³⁷ *Poesia facile* (COAS, 158).

³⁸ Cfr. il brano *Il secondo stadio dello spirito...*, nella II sezione *Da taccuini, abbozzi e carte varie*, in Dino Campana, *Canti Orfici*, nota biografica a cura di Enrico Falqui, nota critica e commento di Silvio Ramat, Firenze, Vallecchi, 1966, p. 335 e si veda anche *ivi*, p. 353 il commento critico di Silvio Ramat. Per la congiuntura Wagner-Nietzsche intuita da Campana si veda quanto rileva in proposito Cesare Galimberti, *Dino Campana* cit., p. 93 e la sua più che opportuna connessione (*ivi*, n. 21, p. 103) dell'intuizione campaniana con la riflessione che Adorno esprime nel suo *Wagner. Mahler* in merito all'«impulso distruttivo» dell'opera wagneriana.

pra di qualunque ordine di valori morali e in contatto e fusione con l'eternità dei fenomeni sensibili»³⁹.

Sigle

CO = *Canti Orfici*, edizione critica a cura di Giorgio Grillo, Firenze, Vallecchi, 1990.

COAS = *Canti Orfici e altri scritti*, a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1952.

MP = Friedrich Nietzsche, *Sulla musica e la parola*, trad. a cura di Mascia Cardelli, Firenze, Le Càriti, 2002.

NT = Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, edizione italiana diretta da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1972.

³⁹Cfr. *Il più lungo giorno* e il testo reso a stampa a cura di Domenico De Robertis, cit.

Musica in poesia e notturni in musica da Leopardi alla terza generazione

Anna Dolfi

Université de Florence

Y a-t-il en effet plus haute musique que la philosophie [...].

Platone, *Il Fedone*

[...] oublions la vieille distinction, entre la musique et les lettres.

Stéphane Mallarmé

*[...] la musica [...] è] collegata profondamente al tema
dell'elaborazione del lutto.*

Andrea Zanzotto¹

Seguire un 'tema', specie quando ci si collochi quasi alla fine del suo percorso (nel nostro caso, soffermandoci sul Novecento, soprattutto all'altezza della terza generazione)², implica dei rischi, dovuti non solo al *corpus* inevitabilmente incompleto, nonostante lo spoglio di qualche centinaio di libri, ma agli handicap genetici dell'effetto grandangolo, che (per l'effetto periscopio) combina l'ampiezza a un crescendo di sia pur leggera deformazione. D'altronde la tecnica dello zoom, sicuramente più puntuale, fa dimenticare a volte la prospettiva generale, inducendo a sotto o sopra valutazioni. Per questo tenteremo, nei limiti del possibile, di combinare i due metodi, le due viste (quella da lontano e quella ravvicinata), precisando che non possiamo entrare nel merito della componente musicale della poesia (insita nella natura stessa

¹ Traggio la citazione da un libro recente: Andrea Zanzotto, *Viaggio musicale. Conversazioni*, a cura di Paolo Cattelan, Venezia, Marsilio, 2008, p. 34 (d'ora in poi VM).

² Un percorso analogo ho tentato, in questi ultimi anni, su 'temi' come i notturni e il paesaggio (cfr. Anna Dolfi, *Notturni in poesia. Riflessioni sull'effetto notte*, in *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle*, a cura di Monica Giachino, Michela Rusi, Silvana Tamiozzo Goldmann, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2008, pp. 113-127; *L'idillio e l'astrazione. Le forme del paesaggio in poesia da Leopardi alla terza generazione*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di Marco Ariani, Arnaldo Bruni, Anna Dolfi, Andrea Gareffi —in corso di stampa—).

del ‘poetico’), né soffermarci su testi letterari che sono stati riferimento per musicisti (in misura, negli anni, felicemente crescente). Il nostro obiettivo sarà quello di verificare la presenza del campo semantico della musica, specificamente dichiarato (allargato al bisogno a quanto rompe il silenzio, anche sotto forma di rumore), per verificare ciò che è registrabile al di là della musica del silenzio, o dell’induzione musicale del silenzio, o dell’effetto, nella trama del testo, di musiche dichiarate o taciute.

Visto che abbiamo fatto riferimento a termini fotografici quali il grandangolo e lo zoom, divideremo il nostro percorso in cinque tappe, o meglio in cinque *clichés*³, disposti – come la musica richiede – in crescendo: dall’assenza di musica all’inclinazione al canto, alla presenza specifica di motivi musicali, alla mescolazione di tracce musicali lungo un cammino della memoria legato al canto in vita/morte di Orfeo.

1. Qualche antecedente (o meglio ‘cliché’ 1)

Chissà perché, a una domanda specifica, viene fatto di rispondere che quella italiana è una poesia eminentemente silenziosa. Ben sapendo che non mancano testi per musica o testi utilizzati per accompagnamento musicale, o musiche fatte per specifiche forme (è vanto anzi, questo, della tradizione italiana, ancora prima della Camerata dei Bardi⁴), né mancano i rumori, le grida, le voci che a partire dalla *Commedia* accompagnano Dante pellegrino nell’*Inferno* (e/o sue controfigure nei secoli) o i canti, le preghiere che all’improvviso si levano a dare o confermare speranza d’altezza. Il fatto è che quanto il lettore ricorda anche della grande avventura dantesca ha a che fare con un’esperienza che si percepisce come prevalentemente figurativa e metafisica (nel senso che alla parola dava Montale). Sono le gradazioni della luce e il senso, più che la voce ragionante del poeta, a costituire la solida – per antonomasia visiva – architettura dell’aldilà.

Petrarca del pari, sia pure su un registro tematico diverso, avrebbe parlato più della sospesa aura nella quale si situano le apparizioni di Laura che della sua voce, sì che capiterà, per quanto pertiene il livello uditivo, di ‘sentire’ piuttosto, nel silenzio o dentro la musica della natura (le acque,

³ Prendo l’espressione e l’idea di muovermi seguendo una «cascade d’instantané ou de clichés» dal bel libro sulla fotografia di Jacques Derrida, *Demeure, Athènes*. Photographies de Jean-François Bonhomme, Paris, Galilée, 2009.

⁴ Cfr. in proposito Piero Bigongiari, *Il caso e il caos. I. Il Seicento fiorentino tra Galileo e il ‘recitar cantando’*, Milano, Rizzoli, 1974.

le fronde...), il controcanto interno del poeta che ‘si dice’, ‘si parla’ (si ricordi il «costei per certo nacque in paradiso»). Nei secoli poi, salve alcune eccezioni, la lirica d’amore avrebbe sostanzialmente continuato lungo questo percorso, se è vero che divennero un’endiadi, a proposito della donna, il ‘cantare’ e il ‘parlarne’. Non è un caso che Lorenzo dei Medici, nel commento ai sonetti, rievocando Platone, ricordasse le tre parti che fanno la musica, «el parlare, armonia e ritmo», sottolineando che il parlare è la prima specie di musica, e che «chiamasi el parlare musico [...] quando è composto in modo che diletta gli orecchi». Il che era come equiparare alla musica l’essenza della poesia, escludendo, ai nostri fini, ogni altro discorso. Boiardo insomma poteva a ragione, nella sua *Pastorale*, accomunare la triade «rime o verso o musica» quale oggetto dell’incuria del malinconico, così come Marino, che nel VII canto dell’*Adone* recuperava insieme Musica e Poesia a sollievo delle «afflitte genti» (con una clausola di cui, a proposito di ben altro bionomio, si sarebbe forse ricordato Leopardi: «Non ha di queste il mondo arti più belle»). Perfino nei libretti d’opera, importanti per l’avvicinamento alla musica dei poeti del Novecento (VM, 8 e sgg.)⁵ (ma l’arco sarebbe plurisecolare, e un capitolo a parte, in quello, si dovrebbe riservare, per più di un motivo, a Claudio Monteverdi, e più tardi al Metastasio), la musica (o quanto la riguarda), pure essenziale per la concezione stessa del testo letterario (si pensi nel Settecento al binomio Mozart/Da Ponte), appare (se pensiamo alla musica come al parlare *di* musica) quasi soltanto nelle indicazioni di scena. Quanto riguarda l’udito, se non è sinonimo di poesia, è affidato a un’esperienza parallela di ascolto.

La musica, nell’accezione specifica che qui ci interessa, non pare insomma condurre molto lontano. Perfino (e ci spostiamo di colpo alla modernità) gli autori della triade *fin de siècle* (a dispetto di ogni legame: il caso D’Annunzio, ove si pensi ai suoi testi immediatamente musicati) consentono un numero assai limitato di citazioni. In Carducci – ricorrendo a un rapido spoglio mnemonico – si trovano voci d’organo, ma fin troppo ‘galiarde’, sì che le *Myrica*e del Pascoli dall’organo non trarranno che

⁵ Per la memoria di alcune parti della *Norma* nel *Galateo in bosco*, cfr. VM, 16-17; per la collaborazione alla *Nave va* di Fellini (con conseguente demistificazione della Callas), e per un commento alla musica facile e suggestiva di Nino Rota, cfr. VM, 24-25 e 27-28. Ma per un sondaggio specifico su testi all’altezza della terza generazione, basti l’esempio della poesia di Landolfi, di cui a Anna Dolfi, *Tommaso Landolfi. ‘Ars combinatoria’, paradosso e poesia*, in *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 315-356; e Marco Marchi, «Per tutto è rima». *Landolfi poeta*, in *Gli altrove di Tommaso Landolfi. Atti del convegno di studi (Firenze 4-5 dicembre 2001)*, a cura di Idolina Landolfi e Ernestina Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 121-134.

gemiti, offrendo piuttosto, in altri testi, la «salsa musica» di un mare di cui forse si sarebbe ricordato Montale in *Mediterraneo*, dando il via (sul piano che qui ci interessa e non solo⁶) a una delle più suggestive esperienze di musica in poesia (nonché musicali della poesia, nel senso che è soltanto suo e di Giorgio Caproni⁷). Ma Montale avrebbe ibridato quella possibile memoria pascoliana con la «solenne musica dell'onde» del dannunziano *Primo vere*, aggiungendoci la «perigliosa musica» di *Canto novo*, prima di attivare (ricordando forse le «sinfonie tremolanti di violini» del giovane D'Annunzio) il dissonante concerto degli elementi della natura, le danze e i balli della tradizione ispanica, soprattutto la musica della strada (fatta di organetti e di lamiere percosse...) su cui ha scritto pagine ormai conclusive Oreste Macrí⁸. Da Praga a Camerana⁹, e nei crepuscolari, assieme a significative sinestesie¹⁰, erano apparse filastrocche¹¹ e vecchi e polverosi pianoforti 'esangui'¹², la possibilità di accompagnare, nella lettura, il testo con la musica¹³, ma insomma, dopo la musica del *Saul* alfieriano, i *Canti di Ossian*, il *Coro dei morti* di Leopardi (nel Novecento musicato splendidamente da Petrassi), non sembra esserci molto, a parte un facile *Notturnino (in fa minore)*¹⁴ di D'Annunzio, a portarci alle soglie del Novecento.

⁶ Penso a questo proposto alla forma straordinariamente ibridata rappresentata dal motto *L'anima che dispensa* e a *Infuria sale o grandine?* (ove è chiaro il riferimento alla *Cathédrale engloutie* di Debussy) su cui cfr. le acutissime pagine di Oreste Macrí, in *La vita della parola / Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996.

⁷ Come lui musicista mancato, o meglio (e per questo motivo) come lui intenditore non solo di arie ma di spartiti musicali.

⁸ Penso al capitolo *La poetica letteraria e musicale attraverso gli scritti critici* e soprattutto a *Il verso montaliano e la sua 'motivazione' musicale-verbale*, in Oreste Macrí, *La vita della parola / Studi montaliani* cit.

⁹ Un diverso discorso si dovrebbe fare, in ambito 'scapigliato', per Arrigo Boito, non a caso librettista tra i più significativi.

¹⁰ Si pensi alle govoniane *Clarisse, sonata in verde* e alla corazziniana *Sonata in bianco minore*.

¹¹ Il caso di Gozzano, per il quale Pier Paolo Pasolini, in *Descrizioni di descrizioni*, avrebbe evocato il registro del melodramma.

¹² Così nelle *Aureole* di Sergio Corazzini (ma di Corazzini si veda anche, in *Dolcezza, Per musica*).

¹³ Il caso della *Notte santa* di Gozzano.

¹⁴ In *Primo vere* (nella stessa raccolta al *Notturnino* seguirà un *Andantino in la minore*). Ma si veda più in generale in D'Annunzio l'utilizzazione di termini (musicali e metrici) come canzone, ballata, romanza, rondò (che ricorrono perfino nei titoli delle liriche).

Ma forse non ce n'era bisogno, visto che la parte fondamentale nel passaggio alla modernità, ancora una volta, l'aveva giocata Leopardi¹⁵, a cui si deve non solo la perenne musicalità di un titolo (*Canti*), che avrà fortuna nel Novecento, ma la sua estensione all'intera raccolta. Se è vero che il libro si apriva con la lira di Simonide, impotente dinanzi alla «danza» di una morte capace di dare l'immortalità sperata, mentre i testi successivi avrebbero tentato di rincorrere le «dolci corde», il «dolce canto» di aedi tesi a sopravvivere, con la poesia o la grandezza, alla complessiva rovina di un mondo. Mentre, nell'*événementiel*, il canto del «villanello industriale» evocato da Bruto pronto a morire, o quello del «musicista augel» di *Alla primavera*, avrebbero continuato a riecheggiare per i piccoli e i grandi idilli, dal *Passero solitario* alla *Sera del dì di festa*, per estendersi a *Alla sua donna*, a *Al conte Carlo Pepoli*, a *Il Risorgimento*, a *A Silvia*, alle *Ricordanze*, alla *Quiete dopo la tempesta*, fino a giungere al fischietto dello «zappatore» del *Sabato del villaggio* e al canto che in *Amore e morte* accompagna la «squilla» funebre che si prolungherà, dopo la 'morte' del cuore, per l'effetto imprevisto del sentimento d'amore e dello stonato canto del secolo. Sì che anche il *Tramonto della luna* non avrebbe potuto che rincorrere un'ultima volta il progressivo riproporsi e assottigliarsi di quel canto, destinato a durare almeno fino alla quarta generazione del Novecento (ma con significativo sfondamento nel nuovo millennio). Non è infatti un caso che in una recente conversazione sulla musica Andrea Zanzotto abbia citato i canti popolari (una sorta di paleomusica¹⁶ attiva nella sua poesia, soprattutto in quella dialettale e in *petél*), assieme a Leopardi, nel rispondere a una domanda su cosa ha rappresentato per lui la musica nell'esperienza della poesia e in quella della vita:

Per me la musica che cosa è stata? E' stata, prima di tutto, un bel canto popolare. Tutti, una volta, cantavano [...] vecchio canto popolare, che i contadini erano soliti intonare da ubriachi, la sera: un canto, probabilmente, non così dissimile da quello che Leopardi avvertiva svanire a poco a poco [...] (VM, 8).

¹⁵ Per un Leopardi da collocare sempre alle origini della modernità cfr. Anna Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009 (d'ora in poi AD).

¹⁶ Analoga, secondo Zanzotto, alla poesia, che si incontra con il linguaggio dell'«oralità umana», fino a diventare depositaria di un valore semantico intimamente musicale (VM, 35). Di notevole importanza, per gli effetti musicali, le riflessioni (per altro di auto-commento) sulle 'parole sotto le parole' (VM, 72).

2. La musica del silenzio ('cliché' 2)

Il Novecento, in modo più rumoroso del canto leopardiano (destinato a risuonare su una linea sghemba che dalle *Fiale* e dall'*Armonia in grigio e silenzio* di Govoni arriva a *Dare e avere* di Quasimodo), si sarebbe aperto sulle dissonanze futuriste (in un movimento per programma antimusicale, anche se andrebbe prestata maggiore attenzione almeno a Cangiullo e Russolo) e sul wagnerismo onofriano¹⁷, o su una pronuncia dichiaratamente orfica¹⁸, messa da parte (quanto ad Onofri) la felice e più sommessamente esperienziale di *Orchestrale* e *Arioso*. Ma, dimenticati subito il «*funiculi funiculà*»¹⁹ e l'«*Ohi Marì*»²⁰ di Soffici, se ci si limita a considerare le sole punte emergenti, a rimanere – nella memoria dei poeti – sarebbero state le tonalità in minore: dopo le musiche spente nei manieri abitati dalle ombre del passato nella poesia di Graf²¹ o del primo Palazzeschi (con le iterazioni dall'effetto musicalmente incantatorio), le «canzoncine» di Saba; l'*Armonia in grigio e silenzio* di Govoni, con musiche «sbiadite» e «antiquate»; i *Canti anonimi* di Rebora; il *Pianissimo* di Sbarbaro (per giungere fino all'*Oboe sommerso* di Quasimodo).

Ungaretti, che a lungo avrebbe conservato memoria dei canti arabi, nonché, più tardi, dei ritmi indigeni della foresta brasiliana, dopo il *Porto Sepolto*, con la «cantilena del corano», gli arpeggi «pers[i] nell'aria» delle notti africane, l'«aria crivellata [...] dalle schioppettate» sul Carso, il «limio / delle cicale» a nutrire le *intermittences* memoriali – ma anche il canto per celebrare la *Notte bella* –, avviando *L'allegria* avrebbe introdotto (in *Levante*) il clarino dai «ghirigori striduli» contrapponendo, al tramonto, il ballo di emigranti siriani all'assonnata nostalgia del poeta. Sarebbero seguiti gli afoni lamenti (anche metaforici) delle «allodole assetate» e del «cardellino accecato», le «urla» della *Solitudine*, ma anche gli «scampanellii», il canto delle sirene e il «primo grido» del

¹⁷ Cfr. in proposito Arturo Onofri, *Scritti musicali*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1984 e, per quanto riguarda la poesia, soprattutto il ciclo poetico della *Terrestrità del sole*. Su posizioni distinte, ma anche per questo importanti per una ricerca sull'incidenza della musica nella poesia della prima generazione, Giorgio Vigolo, traduttore e musicofilo, nonché narratore e poeta troppo spesso ingiustamente dimenticato.

¹⁸ L'allusione è anche ai *Canti orfici* di Campana.

¹⁹ Citato nei *Chimismi* alla «rubrica» «idiotia di musiche» (in *Caffè*).

²⁰ Che si sente risuonare, in *Via*, per le strade di Firenze («un organetto un po' sordo / si mise a cantare *Ohi Marì*»).

²¹ Si veda in particolare *Medusa* (Arturo Graf, *Medusa*, a cura di Anna Dolfi, Modena, Mucchi, 1990).

giorno. *Sentimento del Tempo* avrebbe proposto la voce in controcanto delle *Stagioni* e di *Una colomba*, lo stridere dei pipistrelli e lo «sgolarsi di cristallo» di un usignolo, l'urlo «senza voce» della *Pietà*, sei canti a cui aggiungere il *Canto beduino*, per non parlare della «roccia di gridi», del *tempo muto* che nel *Dolore* occuperà l'*amaro accordo* dei ricordi, ormai contratto, assieme alla pietà, quell'accordo, in un grido «di pietra». Eppure, nonostante, nella *Terra promessa*, i *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* (che sarebbero stati musicati da Luigi Nono), a farci pensare alla musica è soprattutto una poesia giovanile. Dove all'apparenza la musica sembra non esserci, dove di musica non si parla, salvo l'impressione di un crescendo fortemente ritmato che all'autore dovette ridestare memoria di un canto se in una conferenza del 1924 ne avrebbe parlato come di una *aubade*, di «quel concerto, [di] quella serenata che si fa all'alba»²². Un canto che nasce dallo sgomento dei momenti liminari, del giorno o della vita. Non diversamente, nel *Taccuino del vecchio*, gli *Ultimi cori per la terra promessa* combineranno solitudine e silenzio. E, se modulano un canto, lo fanno senza parole²³. La cantabilità insomma (come Ungaretti aveva capito fin dalla giovinezza) non potrà che essere affidata al gioco, alla facilità dei proverbi²⁴... visto che quando se ne parla sul serio è fatale muoversi nella direzione di quella che un poeta della terza generazione come Bigongiari avrebbe chiamato, pensando a Leopardi, un'«oltranza interna»²⁵. La musica e i *Canti* insomma come «qualcosa di intimo, di segreto e di non vocale ma [...] che implica una comunicazione in quanto è 'canto', in quanto cioè ha questa 'vocalità' che in un certo senso riscatta, come nell'opera lirica, la tragicità delle

²² Per un bel commento a *Lindoro di deserto* (di quel testo si tratta), come di una poesia che parla di un'alba di «silenzio apocalittico», cfr. le note di Carlo Ossola a Giuseppe Ungaretti, *Il porto sepolto*, a cura di Carlo Ossola, Venezia, Marsilio, 1990.

²³ Cfr. *Cantetto senza parole* (nel *Taccuino del vecchio*).

²⁴ Cfr. tra i *Proverbi*, i primi quattro movimenti.

²⁵ Cfr.: «[...] perché i *Canti* hanno questa specie di oltranza interna [...] che non per nulla ci richiama a quei valori vocali del canto [...]: Leopardi [...] si richiama alla poesia unita alla musica e comunque alla poesia vocale che si può far risalire al "recitar cantando" della Camerata fiorentina [...] con i *Canti* c'è una specie di riscatto di tutto quello che è stato dal Cinque al Settecento mancante nel canto della poesia e cioè, appunto, questa specie di musica segreta» (Piero Bigongiari, *La lezione dei "Canti"*, in *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 79-80, d'ora in poi MU). Per una completa lettura leopardiana in questa chiave, si veda la complessiva raccolta di studi leopardiani di Bigongiari: *Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.

soluzioni» (MU, 74), come – e lo aveva suggerito anche Ungaretti – una sequenza di «accordi infiniti»²⁶.

Insomma, anche in questa musica nascosta, rivolta alle cose e all'io, il senso di un passaggio, del passaggio, via Leopardi e Ungaretti, alla poesia 'ermetica'.

3. L'inclinazione al canto ('cliché' 3)

In un libro recente il musicista Luciano Sampaoli, nel parlare di quattro testi liederistici di Mario Luzi (*Torre delle ore*) da lui musicati, ha sottolineato il loro «tono 'a parte'», un «certo clima già respirato, una certa musicalità già udita [...] qualche cadenza [...] qualche ricorrenza di immagini [...] che riandava a quella iniziale inclinazione al canto, la quale non era se non trascrizione del soffio vitale, che di per sé legittimava l'io oltre la parola»²⁷. Insomma in quei testi che nella raffinata scelta lessicale sembrano conservare qualcosa di una sfocata vocalità che in qualche modo contrasta con la geometrica nettezza del taglio, e che paiono restituire la grana di una voce assieme esatta ed incerta²⁸, a realizzarsi sembra essere la natura stessa del Lied²⁹, così congeniale, secondo Sampaoli, al «primo modo luziano, librato e assoluto, di tendere

²⁶ Cfr. «[...] alla minima sillaba sa infondere immediatezza evocativa, con tocco lievissimo; nel diramarsi tormentoso della sua vasta dialettica, ottiene foga, unità di misura per accenti d'indicibile tenerezza e intimità» (Giuseppe Ungaretti, [*Umanità di Giacomo Leopardi*], in *Conferenze brasiliane*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000, «I Meridiani», p. 784). Ma per i rapporti Ungaretti/Leopardi sia consentito il rinvio a due capitoli specifici in AD.

²⁷ Mario Luzi-Luciano Sampaoli, *Le arti amanti. Invenzione a due voci*, Milano, Medusa, 2008, p. 16 (d'ora in poi LS).

²⁸ E qui l'allusione è alla vera voce del poeta. Ma per la complessità del tema della vocalità nella poesia di Luzi, si veda la sezione *La voce*, in Mario Luzi, *Il silenzio, la voce*, Firenze, Sansoni, 1984 (d'ora in poi ML), dove il poeta avrebbe parlato anche della «perenne mormorazione» nella quale viviamo, in un cosmo terreno e celeste al contempo. Anche il «canto salutare», di cui alla raccolta poetica relativa, allude soprattutto alla «condizione più conciliata... una specie di armonia» (cfr. Mario Luzi, *Spazio stelle voci. Il colore della poesia*, a cura di Doriano Fasoli, Milano, Leonardo, 1991, p. 99). Non è privo di interesse che persino la voce *detta* del teatro sia per Luzi, in prima istanza, «un luogo della mente» (ML, 51).

²⁹ Così definito da Sampaoli: «il Lied si configura come una forma ritmico-espressiva parca e delicata, la cui preziosità è data dal rapido delinarsi di una situazione lirica che può svilupparsi o no, ma che è comunque condensata intorno a un sentimento centrale, a un'ispirazione monocorde» (LS, 15).

le immagini e di lasciarle irrisolte»³⁰. L'intonazione, il ritmo di una poesia come impianto dell'«ispirazione liederistica luziana» (LS, 18), con la numerologia che l'accompagna³¹ (il 6 e i suoi multipli nella *Torre delle ore*), fa tutt'uno, nella perfezione di questi versi tardi, con gli squarci di luce, la gradazione dei suoni: il chiudersi, dopo l'alba, il mezzogiorno, la sera, su una notte che «ascende al suo reame», realizzando al suo interno (così come farà la musica) le sue potenzialità (luna che da «presagio / diventa luna, / entra nel suo nome») facendosi significato di un significante, significante di un significato.

La notte, combinata a una qualche musica, d'altronde, aveva sempre accompagnato la poesia di Luzi. Si ricorderà che *La barca*, nell'edizione definitiva (dopo un tardo testo proemiale in corsivo), si apriva con una sezione dal significativo nome di *Serenata*. Al suo interno *Serenata in Piazza d'Azeglio e Toccata*. Due termini musicali per ridestare un mondo sepolto, mitico, sovrapposto a quello quotidiano, immobile, eppure pronto a improvvisi soprassalti all'eco tenue di minime epifanie. Quanto al resto, in quel primo libro le stagioni sarebbero state scandite dagli «ultimi canti dei legnaioli», mentre nelle veglie, «senza fuoco senza voce», avrebbe continuato a echeggiare il complessivo canto («Amici ci aspetta una barca»), come ribattuto, rimbalzato dalle presenze angeliche (prelevate dai fondi oro della pittura senese), e dal «silenzio della terra», dalla «voce» della madre, dagli «equorei / canti di donne» intonati a celebrare, la sera, arcaici ricordi di lutto e d'amore, mentre la natura, quale provvidenziale *berceau*, propone miracolosamente un suo canto.

Avvento notturno, in mezzo alle cacce, a corni 'trafelati' impegnati a 'raccogliere' i «fuochi dei pastori», a canti di 'canzoni', al suono di una torre che dai «profondi borghi» rievoca leopardiani ricordi di festa, avrebbe detto di una voce librata nell'aria come «una roccia / deserta e incolmabile di fiori»³², di una voce silenziosa e pure intensamente

³⁰ Così ancora Sampaoli (LS, 16).

³¹ Ma per un'analisi di un testo di Luzi alla luce della numerologia costitutiva, essenziale il rimando a Philippe Renard, *Frammenti e totalità. Saggio su per "Un battesimo dei nostri frammenti"*, Roma, Bulzoni, 1995. Quanto all'importanza dei 'numeri' per i poeti, si veda una testimonianza ancora quasi inedita di Caproni («da ragazzo ho studiato davvero musica (senza però andare avanti: violino e armonia, col programma di ardire poi alla Composizione) e, in poesia, ho sempre avuto quel pallino del "numero" e della "partitura" soprattutto» (Giorgio Caproni-Giuseppe De Robertis, *Lettere*, a cura di Anna Marra — in corso di stampa —).

³² Mario Luzi, *Avorio*, in *Avvento notturno* (d'ora in poi AN).

musicale turbata dal basso continuo di una ritmicità orientale³³, se – come dichiara significativamente un titolo – *musica è la donna amata*. Eppure i *fenomeni*³⁴ di quella raccolta avrebbero subito introdotto una ritmicità forte, accanto al brusio della natura, a scandire, a «battere» (il termine era stato caro a Campana, e suo tramite lo sarà per Caproni³⁵), come i fiumi «alle eccelse città», in *Avorio*³⁶. Ma si sarebbe trattato di una vitalità (fatta di *tango*, di *danzatrici verdi*: anche se è il movimento ad avere la meglio sulla musica, nell'alternanza tra forma immobile e mossa) alla quale si contrappone la morte, che per tutto il libro avrebbe affiancato altre tipologie femminili (si pensi alla sezione *Dell'ombra*, al cui interno *Cimitero delle fanciulle*), abbandonate in un silenzio notturno nel quale solo la voce dell'io poeta risuona alta a chiedere senso e a domandare riscatto. Il fatto è che la poesia del giovane Luzi, oltre ai «gridi soffocati»³⁷, pare sempre proporre echi³⁸, alonature, e anche una straordinaria coesione dell'esistente, sì che a risultarne è paradossalmente una sorta di «strepito». Mentre là dove è la bellezza (una bellezza che è morte: si pensi alle fanciulle fiorentine e alla stessa città addormentata) si attiva una «musica concorde» che unisce memorie lariche e dimora vitale. «La notte» – come dice anche il titolo della lirica che apre l'appendice a *Quaderno gotico* – «viene col canto», ad aprire la campagna toscana che fa da sfondo alle poesie della prima maturità del poeta, anche «se la sera non è più la tua canzone», ma piuttosto «questa roccia d'ombra traforata / dai lumi e dalle voci senza fine, / la quiete d'una cosa già pensata».

Di voci interne, o esterne, gridate in tonalità di rimprovero, ma che in realtà spesso altro non sono che la proiezione di una voce interna alla quale si deve ascolto, saranno in *Dal fondo delle campagne*, soprattutto in *Nel magma*, nei mortali duetti, nei lamenti, nei gluglù, nelle imprecazioni (scandite dagli avverbi in *-mente*) di *Al fuoco della controversia*, nel «*Pianto sentito piangere*» del *Battesimo dei nostri frammenti*, per-

³³ Cfr. «[...] Le danzatrici scuotono l'oriente / appassionato, effondono i metalli / del sole le veementi baiadere» (*Se musica è la donna amata*, AN).

³⁴ *Fenomeni* è il titolo della prima sezione del libro.

³⁵ Si veda al proposito Anna Dolfi, 'Le cœur bat dans le cœur de Paris'. *Sul Caproni di «Erba francese»*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 373-388.

³⁶ Nonostante l'evidente sinestesia hanno un impatto sonoro, ad esempio, i «vetri squillanti» di *Già colgono i neri fiori dell'Ade* (AN), così come un impatto sonoro sarà mantenuto dalla diversa sinestesia («musiche viola») di *Tango* (AN).

³⁷ Cfr. *Diuturna* (in *Un Brindisi*, d'ora in poi UB).

³⁸ Si pensi ad esempio a *Non so come* (UB).

sino nel «crescere in profondità», verso il «nadir» e lo «zenith» della «significazione», di *Vola alta, parola*. Anche il *Canto* che chiude quella raccolta, modulato ormai dalle voci della natura, «insorge / dentro», «sbreccia», «incrina», ma non torna «dal fondo, non risale / suono». Insomma il *melos*, che pure c'è, non è mai (o quasi mai) visibile, anche se, per utilizzare parole di Luzi, «la connessione armonica che presiede alla elaborazione espressiva ha continuato con l'imporre ai testi gli antichi dettami» (LS, 32), guidando, specialmente all'inizio, sulle antiche forme musicali «canto, ballata, madrigale» (LS, 32).

Dunque anche per un poeta che avrebbe dichiarato, facendo con quello dell'Accademia Chigiana di Siena i nomi dei musicisti veneti, di Mozart, di Beethoven, Chopin, Haydn, e tra i moderni di Stravinskij, Berio, Nono, Stockhausen, che «una passione musicale, sia pure non molto esplicita, l'ho sempre avuta e l'ho tuttora. Ho amato sempre, e tanto, la musica da camera e sinfonica» (LS, 83)³⁹, si dovrà ricorrere a motivi musicali *en abîme*⁴⁰, quelli a cui non si può arrivare senza un'esplicita dichiarazione d'autore, per saperne di più addirittura sulla complessiva stesura di una raccolta. Più della *Lite* (poi musicata nella forma della cantata, dell'oratorio – LS –) o del *Libro di Ipazia*, che era stato pensato come testo per musica, più dell'alternanza del silenzio e della voce sentita come una forma di gradualità musicale⁴¹, più della «parola come *phoné*, come suono, come voce appunto» (LS, 89), più della «dimensione liturgica», gregoriana, che permea, a detta del poeta, non poca della sua poesia⁴², è il suono di una *Polonaise* di Chopin sofferente per le notizie

³⁹ Nell'Appendice. *Due testimonianze*, a cura di Laura Silvia Battaglia.

⁴⁰ Per la suggestione che può nascere da difficili accostamenti, si veda quanto mi è capitato di osservare in Anna Dolfi, *Montale secondo Leopardi: un caso limite di intertestualità* (AD).

⁴¹ Luzi avrebbe scritto, in una suggestiva auto-antologia (ML), della vicissitudine che alterna silenzio e vocalità, fondendoli in un tutto unico che suggerisce una verticalità che evoca «quel tanto che permane della possibilità di preghiera» (ML, 14): «Silenzio e voce non sono allora, non sono fondamentalmente contrapposti [...] la voce, si stacca dall'altro, il silenzio, ma aspira a ritornarvi, aspira anche a compenetrarsene, a farlo entrare nella vocalità» (ML, 13). Ma, a proposito di vocalità, vale la pena sottolineare come l'ultima poesia luziana sia piena della voce rimemorante del poeta che parla a se stesso o che sente grida di passione e resurrezione (si pensi alla lunga *Infra-parlata affabulatoria di un fedele all'infelicità*, in Mario Luzi, *Lasciami, non trattenermi. Poesie ultime*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Garzanti, 2009, e tra gli *Autografi approvati*, a «*In me, / nel cuore mio profondo*») o che si afferma su un silenzio che si fa clamorosa vocalità (cfr. «*Notte alta, verso mattutino*», *ivi*).

⁴² Cfr. «Nelle poesie che io definisco scritte in gregoriano, il silenzio penetra nella voce. Si tratta, è vero, di una dimensione 'liturgica'» (LS, 90).

della patria lontana che dobbiamo immaginare ad accompagnarci nella lettura di *Quaderno gotico*, modificandola sostanzialmente (per effetto di quella musica soggiacente, di quei colpi – barthesianamente legati al corpo⁴³ – che non possono che condizionare il ritmo della nostra lettura):

[...] ho [...] avuto bisogno di avere nell'orecchio, durante la composizione poetica, un motivo musicale. Quando scrivevo *Quaderno gotico* ricordo che non solo era genericamente una musica ma un preciso motivo chopiniano [la *Polonaise* in do diesis minore op. 26 n. 1] che mi accompagnò per tutta la composizione [...] (LS, 84)⁴⁴.

Non diversamente Bigongiari avrebbe parlato di un non meglio precisato «concerto in do» (non un motivo, solo una tonalità) a proposito di *Torre di Arnolfo*:

[...] i primi quattro libri rappresentano ognuno un elemento [...] il quinto volume, cioè *Torre di Arnolfo*, è la confusione di tutti questi elementi, la coazione reciproca di questi. Se parlassimo in termini musicali direi che uno è un concerto in "DO", nel senso che c'è questa dominante che può essere l'aria, l'acqua, la terra, il fuoco, ma è la dominante di un discorso che può svolgersi perché ha questa specie di tessuto comune...⁴⁵.

4. Un motivo musicale ('cliché' 4)

Eppure, se ci spingiamo dentro la terza generazione (qualche esempio lo abbiamo già fatto), delle tracce si finisce per trovarle, che permettono di passare da una musica di sfondo a un motivo. Ma anche quest'ultimo, ove presente, prenderà il giusto peso solo se inserito nella trama complessiva (e spesso silenziosa) dell'opera. Si procederà dunque per inserimenti e disseminazione, sostanzialmente per sondaggi (lasciato da parte il particolare caso Caproni, che meriterebbe uno studio a parte) percorrendo per il momento l'opera di Sereni, Bigongiari, Bodini (collocati ai margini Fortini, Bassani e Parronchi).

⁴³ Si pensi a quanto ha scritto, a proposito delle *Kreisleriana* di Schumann, Roland Barthes (*Rasch*, in Roland Barthes, in *Œuvres complètes. Tome III 1974-1980*. Édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, pp. 295-304).

⁴⁴ Diversamente, senza rimandi musicali precisi, usando il termine 'musica' in accezione interna alla poesia, Luzi avrebbe detto che «a partire da *Frasi e incisi di un canto salutare*, la tensione stilistica, direi musicale, parlando della musica implicita che è nella poesia e che dipende dalla quadratura metrica e dalla scansione ritmica, si è fatta più forte, più esigente» (LS, 86).

⁴⁵ Piero Bigongiari, *La ferita nell'invisibile* (MU, 117).

Dunque, quanto a Sereni. La prima sezione di *Frontiera* si intitola *Concerto in giardino*, ma di musicale, a parte la dichiarazione incipitaria, abbiamo poc'altro, oltre al rombo di tuoni, il canto «d'angeli» delle fanciulle, o, in inverni ghiacciati, gli 'ululi' di battelli lontani, i fischi di treni. Anche una «tromba di spruzzi roca» che «echeggia in suono d'acque» è tutto tranne che una tromba, collocabile com'è tra il sine-stetico e il visivo. Altrove ci sarà il rumore degli zoccoli di cavalli, una «canzone» di rane, qualche orchestra che 'ronza' in sordina, la memoria di un canto scomparso; ma soprattutto il «fioco tumulto di lontane / locomotive verso la frontiera», l'«esteso strazio / delle sirene salutanti nei porti», mentre «due versi a matita» costituiscono le «parole / per musica fiorite su una festa» dei *Versi a Proserpina*. Assieme al tempo che incalza, a cadere sono i suoni, le voci (si pensi alla sezione *Ecco le voci cadono*, che conclude *Frontiera*). Anche in *Diario d'Algeria*, che sembra aprirsi su una possibilità di riscatto, su una luce, sia pure serale, le musiche sono 'amare', visto che non sono capaci (politicamente) di cangiare l'inno in canto, mentre i sussurri del vento («È il vento, / il vento che fa musiche bizzarre»⁴⁶) accompagnano il primo caduto sulle spiagge del *débarquement* («Questa è la musica ora: / delle tende che sbattono sui pali. / Non è musica d'angeli, è la mia / sola musica e mi basta»). Il poeta vive dunque nell'*hinc et nunc*, senza speranze, senza sogni, tenendosi alla prosaicità del quotidiano; anche il mal d'Africa sarà scandito dal rumore delle marmitte e dalle litanie imploranti dei bambini neri («give me bonbon good American please»⁴⁷), mentre si fa sempre più fioco il «ritmo di ramadàn» e si eleva a cifra simbolica la nostalgia acuta del «piffero / ramingò» che aveva accompagnato la vita nei campi.

Eppure basta soffermarsi almeno su una lirica di Sereni⁴⁸ perché appaia evidente come la musica – a livello generativo – possa bastare per definire un mondo⁴⁹ («Trafitture del mondo che uno porta su sé / e di cui fa racconto a Milano / tra i vetri azzurri a Natale di un inverno di sole / mentre – *Symphonie* nelle case, *Symphonie* / d'amour per le nebbiose strade – la nuova / gioventù s'industria a rianimare il ballo»). Negli *Stru-*

⁴⁶ «Non sa più nulla, è alto sulle ali» (Vittorio Sereni, *Diario d'Algeria*, d'ora in poi DA).

⁴⁷ *Il male d'Africa* (DA).

⁴⁸ Quella stessa, *Il male d'Africa*, di cui alla citazione precedente (ma si tratta di un testo tardo rispetto alla raccolta, inserito nel '65 sia nella seconda edizione accresciuta di *Diario d'Algeria* che negli *Strumenti umani*).

⁴⁹ Potrebbe trattarsi del refrain di un noto film del 1936 di Robert Siodmak (diffuso solo quasi un decennio dopo) dal titolo *Le grand refrain*, più noto come *Symphonie d'amour*.

menti umani, dove canto⁵⁰ sarà soprattutto il sibilo delle sirene (ma se i suoni uditi nella giovinezza erano in ascesa, questi sono ormai calanti: «O voce ora abolita, già divisa, o anima bilingue / tra vibrante avvenire e tempo dissipato / o spenta musica già torreggiante e triste»⁵¹), ove a tornare saranno i *refrains* di un'Italia post-bellica che non si può amare, tra traffico cittadino e conflitti sociali⁵², e a dominare, insieme all'invettiva, è una noia malinconica che sfiora il *cupio dissolvi*, a ritornare (e a intrecciarsi con la scrittura poetica, a motivarla) è proprio il verso di una vecchia canzone. Penso, per quanto riguarda il nostro poeta, al VI movimento di *Nel sonno*: («*Dove sei perduto amore / canta l'uomo alla ragazza [...]. Ma poi, divisi dalla folla / separati passando tra la folla che non sa, / cosa vive di un giorno? di noi o di noi due? / Il distacco, l'andarsene / sul filo di una musica che è già d'altro tempo / guardando in ogni volto / e non sei tu*»), ove il testo evocato, «*Dove sei perduto amore*», è senza dubbio quello di un vecchio motivo di Eros Sciorilli⁵³ (rimesso in circolazione da Gianni Morandi⁵⁴, a sovrapporre probabilmente vecchie e nuove memorie⁵⁵), se è vero che ben due sintagmi testuali «Dove sei perduto amore», «pass[o...] tra la folla che non sa», si ritrovano invariati. Anche se la folla, per Sereni francofilo, doveva anche riattivare nella memoria un altro motivo: quello della *Foule* di Edith Piaf⁵⁶, nel quale si narra/canta come nella ressa del Boulevard des Italiens due innamorati

⁵⁰ Cfr. «amore – cantava – e risorta bellezza...» (*L'equivoco*, in *Gli strumenti umani*, d'ora in poi SU).

⁵¹ Cfr. *Una visita in fabbrica*, I (SU).

⁵² A proposito di poesia sensibile al mondo dalla guerra si veda, per qualche tangenza musicale, il *Coro dei deportati* e il *Canto degli ultimi partigiani* di Franco Fortini (in *Foglio di via*), e, sempre nella stessa raccolta, *La rosa sepolta*. In altri testi fortiniani si troveranno invece i ritmi facili di una *Canzone per bambina (ivi)* o «la voce sola / di un uccello» tra i muratori, nella prima mattina (*Quand le rossinhol*, in *Poesia e errore*).

⁵³ Un testo del 1945, *In cerca di te (perduto amor)*: musica di Eros Sciorilli su parole di Gian Carlo Testoni.

⁵⁴ Gianni Morandi è stato uno dei cantanti preferiti dai poeti della terza generazione (basti citare il caso di Piero Bigongiari).

⁵⁵ «Solo me ne vo per la città / passo tra la folla che non sa / che non vede il mio dolore / cercando te, sognando te, che più non ho. / Ogni viso guardo e non sei tu / ogni voce ascolto e non sei tu / Dove sei perduto amore? [...]. Io tento invano di dimenticar / il primo amore non si può scordar / è scritto un nome, un nome solo in fondo al cuor [...]» (i corsivi sono nostri).

⁵⁶ Una canzone del 1957 su musica di Angel Cabral e parole di Michel Rivgauche.

si incontrino e perdano (*emportés, entraînée*), dopo un legame che era parso per un attimo separarli dal mondo⁵⁷...

Già, il mondo di Saint Germain des Prés, degli *ensembles*, dello *swing Royal*, del jazz, sotto e dopo l'occupazione. Una musica jazz la troveremo nell'ultima raccolta di Sereni (*Stella variabile*), in una lirica dedicata a Niccolò [Gallo], a cui il poeta sembra voler ricordare un viaggio americano e in quello le trombe «da poco», ma suonate con entusiasmo, a infiammare, quasi si trattasse del grande Satchmo (come noto diminutivo di Luis Armstrong; ma in un libro intitolato *Stella variabile*, come resistere a non ricordare che *9179 Satchmo* è anche il nome di un asteroide della fascia principale?). Si tratta di *Toronto sabato sera*⁵⁸, che per giunta al jazz sovrappone una marcella da *music hall*, scritta da Jack Judge e Harry Williams il 30 gennaio 1912, che divenne nota durante la prima guerra mondiale con il nome di Tipperary (di Tipperary si parla spesso in quel testo di Sereni), perché, evocando un villaggio irlandese, diventava canto della nostalgia, della lontananza («It's a long way to Tipperary... »).

Insomma, con tanta grande musica, sono delle canzoni popolari ad agire in un discorso che ritorna su rare speranze, sul suono dell'addio (si pensi ancora a un testo di *Stella variabile* che riprende il titolo di una canzone di fine Ottocento: *Addio Lugano bella*⁵⁹), sull'alternarsi delle età e delle musiche che le rappresentano, parimenti destinate a passare⁶⁰. Quasi che in mezzo agli incubi della paura, esterna e interna⁶¹, non potesse che risuo-

⁵⁷ Si pensi a: «perduti tra la folla / noi due soli / ci sembrava di essere soli / ci sembrava di conoscerci di già».

⁵⁸ Cfr. Vittorio Sereni, *Toronto sabato sera* (in *Stella variabile*, d'ora in poi SV): «e fosse pure la tromba da poco / – ma con che fiato con che biondo sudore – / ascoltata a Toronto quel sabato sera // ancora una volta nel segno di Tipperary / mescolava abnegazione e innocenza // e fosse pure Toronto non altro che una Varese più grande // con dedizione mercenaria / o non mercenaria / in quel dono di sé lacerandosi puntava su un aldilà / non parendo da meno del grande Satchmo / disposto a suonare per spazi vuoti / niente meno che una tromba d'oro una volta sbarcato sulla luna // purché resti un'abnegazione capace d'innocenza al di là della mercede // e cosa significa ancora Tipperary / se non con tutti i possibili aldilà di dedizione / al niente che di botto può / infiammare una qualunque sera / a Varese a Toronto a...»

⁵⁹ Ma per il forte effetto di *intermittence* creato da canzoni di impegno 'politico' o di guerra, usate talvolta anche in chiave ironica, si pensi, ai primi del Novecento, a «Addio mio bella addio» in una lirica (*Poesia*) di *Simultaneità* di Ardengo Soffici.

⁶⁰ Cfr. *Giovanna e i Beatles* (SV).

⁶¹ Cfr. *Paura prima, Paura seconda* (SV).

nare la facile musica di un rimorso, a segnare la traccia di tutto quanto non è stato voluto e vissuto. A rimanere, come recita il sesto movimento della sezione *Traducevo Char*, oltre ogni luziana «mormorazione», non c'è che «l'ineluttabile distesa / dei grilli e la stellata / prateria delle tenebre», un silenzio finale che non conosce il canto: «Non ti vuole ti espatria / si libera di te / rifiuto dei rifiuti / la maestà della notte»⁶².

Del jazz si sarebbe ricordato anche un poeta raffinato e difficile come Bigongiari, che assieme ai canti delle fanciulle nell'*Arca*, ai gridi dai cortili, al 'piangere' di cani, alle danzatrici, alle pavane reali, nella *Figlia di Babilonia* avrebbe accostato il canto della notte alla luna, alla morte, alle grida, a un vento celeste che porta musica, in notti di festa, mentre la sposa notturna, perduta, si allontana con leggero passo di danza. Il sintagma *Mood indigo*, che non solo dà il titolo a una lirica della prima raccolta poetica, ma riappare nel testo, e in posizione privilegiata di clausola⁶³, non può infatti che rinviare a un pezzo jazzistico per parole e musica scritto nel 1930 da Duke Ellington e Barney Bigard su parole di Irving Mills. In altri versi di quel libro Bigongiari avrebbe rievocato mani di donna che tracimano la notte, canti modulati tra «elitre notturne», walzer, suoni che non reggono più, una «casa morsa dai mandolini», le «ali di brina di una canzone», una Firenze serale viva anche nei luoghi «consunti dalla musica». In alcuni felicissimi montalismi di *Rogo* potremmo rintracciare i segni di un passo di danza sul suono sfocato di una pianola⁶⁴, un io spinto a cantare su note troppo acute⁶⁵, figure femminili che ritrovano lo slancio in una ripresa della musica, degli amanti che si parlano al ricordo di una strana canzone andalusa suonata da «tre

⁶² *Notturmo* (SV).

⁶³ «È nell'astro che sanguina sentieri / perenni, è nella vita che ti lega / all'inverno celeste cui si nega / tra i fulmini tra i baci, la tua cuna. // È nel sangue che cola dove hai riso / una piaga dimenticata il tuo / viso tra le rideste bacche gialle: / cadde il tuo amore forse dove nacque? // Le cornacchie disperse ancora inseguono / là un fuoco fatato: spenta l'ultima / girandola fremente tra le chiome / dimenticate, terrea tra le stesse // e le macerie della notte al rigo / della fronte scomparsa la corona / dell'amore tempesta le tue mani, / sperona il vetro esangue, («Mood indigo...»)» (Piero Bigongiari. *Mood indigo*, in *Figlia di Babilonia*).

⁶⁴ Cfr. «Voltati a lato, guarda, affretta il passo / di danza, in questa cupa gelatina / musicale consunta, di pianola, / forse ritornerai per una sola / canzone che non scordo» (*Giardino degli oleandri*, in *Rogo*, d'ora in poi R).

⁶⁵ Cfr. «Su un tasto troppo acuto vuoi ch'io canti / vuoi ch'io provi e riprovi: troppi guasti / in questo cuore che non segna l'ora. / Sempre ti resta, / ed è la tua ricchezza, / chi non raggiunge l'alto delle note / intonate, e se manca non ti muove / la parola che non ti può dire / quanto è debole e triste, quanto è sola [...] se non sbagliando» (*Su un tasto troppo acuto*, in R).

musicanti»⁶⁶. Anzi, più *Rogo* procede, più sembrano prendere corpo «le musiche sopite», fino a farsi grido, in un cielo dove le stelle si confondono con le lacrime. *Le mura di Pistoia* avranno il rombo del mare, il rumore dei vagoni ferroviari dell'infanzia, il canto di un passero, il «parlottio» degli elementi della natura (nient'altro che qualche canto e coro, un Lied e un tema con variazioni aveva proposto *Corvo bianco*), anche se, mentre il figlio cresce, il canto sembra tradire⁶⁷ e appare più sicuro ciò che è tangibilmente reale («Anche il canto talora tradisce, / la verità non ha immagini [...] Affidati alle cose / più reali che vere, vere perché reali»). *Torre di Arnolfo* (un libro attraversato anche dal suono della morte, dal canto di uccelli malinconici: «nero canto» che conduce solitario lungo la «sutura / dell'antica ferita»⁶⁸) avrà un testo, *Il cuculo*, pieno di sonorità naturali a scandire nell'intimo un «canto antico» («Chiù eterno, clessidra della notte [...] io non posso ascoltarti oltre di me, / oltre di me nella regione eterna / dove tu canti con voce di usignolo»), riproposto poi dal battito delle ore, da quanto «grida fuori della voce», dal gemito dei gabbiani, per chiudersi non a caso su una manciata di poesie (che costituiscono un sintetico *curriculum vitae*) dal titolo *Piccolo quartetto*.

Ma di nuovo, per referenti musicali concreti, bisognerà andare a *Anti-materia* e a una musica popolare per trovare un *Tango* dove si parla di un bambino (l'*infans* bigongiariano, su cui ha scritto splendide pagine Adelia Noferi⁶⁹), e di una corda di violino che non si è spezzata, di una corda che diventa anche quella con la quale la madre attinge dal pozzo l'acqua azzurra della vita. «Tango tango... forse tu sai ch'io piango / compitava il violino per la lacrima / di piombo fuso nel bicchiere». In una singolare mescolanza di ritmi alla moda e di citazioni colte (si ricordi il «piombo fuso a mezzanotte» del montaliano *Carnevale di Gerti*) il tango argentino di cui alla poesia raggiunge tutti i luoghi della terra mentre un passo di danza che retrocede (come è tipico del tango) diventa mimetico (o meglio attiva) il cammino a ritroso nei ricordi. Anche là dove il suono dovrebbe portare in avanti (il caso di *Luca suona il flauto*, nella stessa raccolta), a spezzare «le pareti del sepolcro» con l'incanto generato dalla ripetizione, dal ritmo, a essere detta è soltanto la morte, anche se in qualche modo, in questo caso almeno, potrebbe trattarsi di una morte felice. Dopo la *Suite*

⁶⁶ Strana perché suonata «con pifferi abruzzesi» (*Una canzone andalusa*, R).

⁶⁷ Cfr. *Senza canto* (in *Le mura di Pistoia*).

⁶⁸ Cfr. *La morte e l'alba* (in *Torre di Arnolfo*).

⁶⁹ Cfr. Adelia Noferi, *Piero Bigongiari. L'interrogazione infinita. Una lettura di "Dove finiscono le tracce"*, Roma, Bulzoni, 2003.

dannubiana (suddivisa in adagio e andante) di *Moses*, le *Due poesie per un piccolo concerto*⁷⁰ di *Col dito in terra* sono sostanzialmente dei giochi di bravura. Vale piuttosto soffermarsi sulle *Parole per una canzone*, dove appare un cuore perduto agli angoli della rue d'Assas, in una luce «ossuta e tenera», e, mentre niente sembra avere profumo, esce da labbra strette «beguine the beguine»⁷¹, una canzone di Cole Porter che fu un grande successo tra il '35 e gli anni 40 nel cinema e nel musical.

Del mondo di Broadway troveremo un accenno anche in *Nel delta del poema*, in una lirica, *Indian love's call*, che ricorda un pezzo di un'opere-retta, *Rose Marie*⁷², chiamata proprio *Indian love call*, dove è questione di un canto d'amore tra le Montagne Rocciose. Detto questo, Bigongiari non mancherà neppure i ritmi della pavana (spesso citata dagli autori della terza generazione, che non alludono esplicitamente, forse con la sola eccezione di Bassani⁷³, alla *Pavane pour une infante défunte* per pianoforte di Ravel), se non fosse che Bigongiari questa volta pare attenersi a precisi dati di filologia musicale giustificati dalla sua passione per le arti figurative e musicali del tardo Rinascimento e del Seicento, mostrando di ricordare che, tra le prime pavane per liuto di Joan Ambrosio Dalza, la quarta era detta reale.

⁷⁰ Precisamente *Madrigale mormorato strada facendo* e *Seconda poesia per piccolo concerto*.

⁷¹ «Chi se n'è andato per quelle rade / scaturigini dell'amore, un fuoco fatuo, lascia cenere e sangue // mentre una "beguine the beguine" esce a labbra strette da lontani vetri appannati» (*Parole per una canzone*, in *Col dito in terra*).

⁷² Su musica di Rudolf Friml e Herbert Stothart e testo di Otto Harbach e Oscar Hammerstein.

⁷³ Bassani, che in *Storie dei poveri amanti* (le poesie giovanili, della prima fase poetica: *In rima*) aveva inserito una *Serenata*, una *Pavana* («Al ritmo lento, instancabile, di una triste pavana / sfiorivi. [...] Basta col pianoforte. // Ma eccoti poi tornata solitaria e insistente / a suonare, a suonare [...] però infine era sempre / di nuovo notte»), un *Chiaro di luna*, variato in un componimento successivo (cfr. *Variazione sul tema precedente*: «Calma e chiara è la notte, dal madore dei prati / sale un latte leggero che ondeggia a soffi leni / di vento, si ode a tratti la cieca ansia dei treni / lontani che precipitano verso folti mercati»). Ma di Bassani, a proposito della musica in poesia, si ricordino anche le distanti fanfare che si oppongono alla preghiera che si leva da un carcere (*Te lucis ante*, 8), gli accenti senza parole di *Ars poetica*, i suoni fedeli e lontani delle campane la sera (*La campana*, in *L'alba ai vetri*), il piffero e il tamburo dell'*Alba ai vetri*, nell'omonima raccolta. Negli ultimi libri, per antonomasia *senza rima*, l'unico *Walzer* (in *Epitaffio*) sarà quello di un tergicristallo sotto la pioggia battente, il volteggiare e disperdersi a terra di una pagina di giornale, nell'andare e venire delle cose nel nulla.

Ma lasciamo l'ermetismo fiorentino, dopo aver ricordato, magari velocemente, i «coturni veloci» che risuonano insieme ai «carri tremuli», all'eco di un concerto notturno nei *Giorni sensibili* di Parronchi⁷⁴, o le voci, i rumori di acque lontane de *I visi*, la voce che non suona di *Un'attesa*, i canti lontani che accompagnano l'arrivo del mattino in *Giorno di nozze*⁷⁵, tutto quel che si ascolta trasformato in musica dalla presenza dell'amata nell'*Incertezza amorosa*⁷⁶, la vita che si succede, come le canzoni, che subentrano l'una all'altra nella *Noia della natura*, l'uccellino degli addii nel *Coraggio di vivere*, i silenzi della pittura nelle poesie dedicate a Rosai, il refrain di una *Canzonetta urbinata* in *Pietà dell'atmosfera*, mentre con gli anni, nella morte della sera, le cose non parlano più e il poeta precipita in crisi di mutismo («È poesia? precipito per anni / in crisi di mutismo. Le cose non mi parlano / né io rivolgo loro la parola»: *Voci*). In *Replay*, a ripetersi non sarà che il silenzio, e, con il progressivo scolorirsi del mondo, anche la musica sarà inserita tra i rimpianti di quanto non si è fatto o non si è avuto («Perché non tenersi più amica la musica? / Invece sono invecchiato trascurandola [...]. E il pensiero mi corre alla sala Bianca, / ai dischi di musica antica, all'Orfeo»⁷⁷). Neppure il piglio da riscatto foscoliano di un testo dedicato *A un musicista del passato*, in *Climax*, basterà a contrastare l'*Inizio di sordità*⁷⁸ («Mi alzo di notte e vago per la casa. / Non so che tempo fa. Nella penombra / notturna non un biancheggiar di cielo / si scorge che promette alba vicina. / Ma alle mie orecchie ininterrottamente / piove. Questa è la mia musica: un'eco / della musica delle sfere udita / all'alba della vita»), sì che un ultimo dialogo interiore, dal titolo *Quale Orfeo*, nel contestare una famosa messa in scena tutta giocata sugli specchi, riproporrà, piuttosto che la cetra dell'antico cantore, il dramma della perdita, nella possibilità (che ricorda il Bigongiari delle origini) di una rinuncia al voltarsi che non cambia il destino di Euridice⁷⁹.

⁷⁴ Rispettivamente in *Distanza* e *Acanto*. Ma si veda anche, nella stessa raccolta, il *Canto dei boscaioli* e soprattutto *Concerto Pietre e musica*.

⁷⁵ Entro quella raccolta si veda anche *L'addio*, dove ancora è questione di accordi e organi lontani, fino all'epitalmio, un canto per nozze che si gioca tutto nell'alternarsi musicale di echi, voci lontane e vicine.

⁷⁶ Cfr. in questa raccolta, più che la *Canzonetta dagli inferi*, la musica interna che ritorna in *Viaggio a Pietramala*.

⁷⁷ Cfr. *Disimpegno*.

⁷⁸ In *Nuovo cammino*.

⁷⁹ «Che la cetra di Orfeo muova fra gli alberi, / e Euridice lo segua, né resista / il poeta a voltarsi, oppure voglia / giratosi a guardare l'adorata / immagine vederla / dileguarsi per sempre / per un futuro di angosciata solitudine»; «ma un Orfeo che non sa, che più non

Nell'ermetismo meridionale, più colorato, e secondo la tradizione più musicale, ci limitiamo a isolare due campioni: Bodini e Gatto. Bodini, nel suo maledettismo venato di grida e ritmi ispanici, nella giovanile raccolta *Foglie di tabacco*⁸⁰ avrebbe proposto «capre senza musica», un soffocato bisbigliare di voci, colpi che «battono»; anche se la *Luna dei Borboni*, sul rintocco degli orologi, i brusii del bestiario salentino, le grida delle prefiche, il frastuono di una Spagna notturna fatta di alcool e clamori⁸¹, avrebbe modulato, su modello lorchiano, una filastrocca, una canzoncina infantile («Sbattevano i lenzuoli sulle terrazze / arancio limone mandarino»⁸²). Parimenti – anche se in modo indiretto nella poesia – Bodini nelle prose avrebbe offerto una straordinaria testimonianza del flamenco, vissuto non come un canto o un ballo, ma come qualcosa che ha a che fare con l'anima. Sarà proprio parlando del flamenco con un amico che per l'io narrante di una cronaca/racconto del *Corriere spagnolo* si attiverà una *intermittence*, un ricordo sepolto che fa riaffiorare le notti estive della Puglia natale, accompagnate dal rumore di carri carichi di pietre sotto la luce di «una luna sinistra a forza d'esser bianca»:

Al passare d'uno dei carri, dal cigolio delle ruote e della lanterna accesa, si leva un canto stranissimo e inquietante; anzi non è un canto, è una successione d'urli prolungati [...] vi era dentro [...] una pena disperata di vivere, di avere un cuore e non saperne che fare⁸³.

A ritornare nella memoria, riattivato dal flamenco, è un ritmo stravolto, l'aria storpiata di una canzone di regime: *Faccetta nera*⁸⁴, visto che di quella al protagonista riecheggiano delle parole nel sonno⁸⁵. Ma quel canto altro non sarà che un modo per «gridare [...] dell'] anima che non sa dar forma a un'oscura ribellione e vuole dissiparsi nell'aria dietro i propri

voglia, / voltarsi indietro e perdere Euridice, / Orfeo per cui non ha senso diverso / il trovarsi dal perdersi, o un assillo / di cui in qualsiasi modo liberarsi // non per esser felici ma per sempre / ignari della propria cecità».

⁸⁰ Rispettivamente nei movimenti 3, 5, 10 di quella raccolta (le citazioni dalle poesie di Bodini sono tratte dall'edizione di *Tutte le poesie*, a cura di Oreste Macrì, Milano, Mondadori, «Oscar», o Lecce, Besa, 1997).

⁸¹ Cfr. in particolare le prose del *Corriere spagnolo (1947-1954)*, a cura di Antonio Lucio Giannone, Lecce, Manni, 1987 (d'ora in poi CS).

⁸² Nel terzo pezzo della *Luna dei Borboni*.

⁸³ *Flamenco* (CS, 43).

⁸⁴ Altrove sarà *Addio. Mia bella, addio (Perché canti: «Addio! Mia bella, addio»*, in *Apunti di poesie, residue e sparse*).

⁸⁵ «In quegli anni tornai a sentire qualche altra volta quel lamento; chi lo cantava erano ubriachi nella notte, o braccianti di ritorno a sera dai campi» (CS, 43).

gridi». Come quel canto, il flamenco «resta flamenco» anche «senza chitarra, senza canto, senza ballo»⁸⁶. Al di là di tutte le possibili gradazioni (*burlerías, alegrías, fandanguillos*) nient'altro che *Cante jondo* o *Cante grande*⁸⁷, una musica per *alegría* che si concilia con le tristissime *coplas* che un padre può intonare alla morte del figlio. Insomma taverne, vino, corride, cibo, patate fritte, alici, olive nere e verdi, gamberi, saetas, ritmi e immagini di Lorca, per ritrovarsi in *Metamor* con una luce «senza voce» dove le cose possono parlare ma per dire solo ciò che l'io non è, e a cantare è solo la «disfatta sirena dei rimorsi»⁸⁸. La «musica insensata» della civiltà industriale ha preso il posto di perdute lezioni di musica⁸⁹ e a rimanere, alla fine, è solo un canticchiare stonato sul quale si chiude in disperazione un mondo di contrasti. Unica sublimazione, alle musiche discordanti della vita, il silenzioso e risentito disincanto del verso del secondo notturno di *Metamor*: «Se bere whisky è versarlo / sull'arso terriccio della propria tomba / dove l'oscenità canticchia assassinata» (*Night II*).

5. Sulle tracce di Orfeo⁹⁰ ('cliché' 5)

Roland Barthes, in *La musique, la voix, la langue*, parla della voce in musica come di un *objet du désir*⁹¹ soffermandosi sul *périssable* presente nella voce e nel canto. Soprattutto nel canto, che rappresenta una 'qua-

⁸⁶ «[...] basta un batter di palme, basta un gesto [...]. Il solo strumento che tolleri il flamenco è la chitarra. Nessuno sa cosa sia una chitarra se non l'ha sentita suonare da uno spagnolo [...]. Suonano grattando le corde con un'incredibile sveltezza, e subito se ne staccano dei granelli d'una sabbia fina, scintillante di mille colori e riflessi, scivolando con una fuga dolcissima e irraggiungibile: quando la mano ha cessato di grattare, quando si ferma, quando si distacca dalle corde, continua quella sua dolcissima precipitazione, continua la chitarra a suonare da sola [...] danza [gitana...] come musica definita plasticamente nello spazio» (CS, 44-45).

⁸⁷ Cfr. *Niña de fuego* (CS).

⁸⁸ Cfr. *Venne la pace: un sonno duro* (in *Appunti di poesie, residue e sparse*). Ma vale la pena sottolineare come nella poesia bodiniana l'elemento 'autodistruttivo' si combini all'alternanza tra suoni tristi (cfr. *Canzone triste a una finestra lontana, ivi*) e «ebbre musiche» (cfr. la parte finale di *Venne la pace: un sonno duro*).

⁸⁹ Cfr. *Sera* (tra le *Raccolte inedite in vita*).

⁹⁰ In alcuni poeti della terza generazione il rapporto con i morti (a riprova dell'opportuna evocazione di Orfeo) sarebbe passato anche, pur con le necessarie differenziazioni, dai *Sonetti ad Orfeo* di Rilke. E' il caso ad esempio del Luzi di *Avvento notturno* (per cui cfr. Mario Luzi-Mario Specchio, *Luzi. Leggere e scrivere*, Firenze, Marco Nardi, 1993, p. 19).

⁹¹ Roland Barthes, *La musique, la voix, la langue*, in *Œuvres complètes. Tome III 1974-1980* cit., pp. 880-884.

lità' che non ha niente a che fare con le scienze del linguaggio (poetica, retorica, semiologia...) «car en devenant qualité, ce qui est promu dans le langage, c'est ce qu'il ne dit pas, n'articule pas. Dans le non-dit, viennent se loger la jouissance, la tendresse, la délicatesse [...]. La musique est à la fois l'exprimé et l'implicite du texte»⁹². Insomma nel canto c'è quanto sta al di là, per antonomasia irrecuperabile, a fare del dolore per la perdita un ripetitivo diario di lutto⁹³.

Proprio per questo una musica soffocata, che emerge dal silenzio, dal sonno (dai cheti villaggi, dalle notti silenziose, dai cimiteri marini), continua a tornare (assieme presente e perduta) nella poesia di Alfonso Gatto. Dopo le «lontane / arie di suono» di *Isola*, ad apparire, in *Morto ai paesi* (tramite un titolo che tutto condensa: *Musica*), è «la musica bassa del funerale» che riduce ad attimo l'*altezza dei gridi* che talvolta si eleva sul «freddo della terra». Sulle «povere spalle è scesa morte», e poco importa che qualche lirica si intitoli 'serenata', o che ritmi all'apparenza facili da ballata o rime frequenti e cantabili⁹⁴ diano l'illusoria impressione di un mondo da 'memoria felice'. Anche il paesaggio è sottoposto, nel silenzio, a una continua metamorfosi mortuaria⁹⁵, e se grida ci sono, d'altro non possono parlare (dopo la morte leopardiana del cuore, di cui già Montale aveva fatto uno «scordato strumento») che del «cuore, / logoro nome»⁹⁶. Dopo qualche sottovoce nelle *Poesie d'amore* (che non a caso rappresentano un momento di requie), la *Storia delle vittime* attesta una lontana, etica, politica, poetica, vocazione al silenzio (si pensi a *Fummo l'erba*, dove la parola sale dalle «estreme / radici, nell'impervio» solo «quanto a trattenerla c'era / l'ansia d'averla pura, seria, vera / nel segno da rimuovere la sola // vergogna d'esser detta»), sì che non deve stupire se il nucleo originario di quel libro, *Il capo sulla*

⁹² *Ivi*, p. 884.

⁹³ Cfr. il recente e bellissimo Roland Barthes, *Journal de deuil. 26 octobre 1977-15 septembre 1979*. Texte établi et annoté par Nathalie Léger, Paris, Seuil/Imec, 2009.

⁹⁴ Si pensi a *Marcetta*, o a una canzonetta come *Trallarallà* (in *La forza degli occhi*), ma ricordando che, proprio in quella raccolta, il «vento è un funebre canto» (*Vento*).

⁹⁵ Cfr. *Sera a S. Miniato al Monte* (nella sezione intitolata alla *Memoria felice*: «Tomba plenaria / e chi ti piange, sera morta, / ricordo la collina solitaria») e *Nel chiostro di Santa Maria Novella* e *Una notte, a Firenze* (in *Osteria flegrea*). Ma per una lettura proprio di quest'ultima poesia cfr. Anna Dolfi, *Una notte a Firenze: 'ragione' delle forme e 'metamorfosi' del paesaggio*, in *Terza generazione. Ermetismo e oltre* cit., pp. 63-87.

⁹⁶ Cfr. *Canto alle rondini* (nella *Memoria felice*). Come è noto la lirica non parla, come erroneamente qualcuno ha supposto dal titolo, di un canto, ma di una vecchia strada di Firenze – Canto alle rondini – ove le donne possono 'sperare' ai freddi affissi del teatro Verdi).

neve (costituito da poesie sulla guerra, del '43-'47), dopo la caduta delle stelle in un *Natale al caffè Florian*, intona un canto a un intero mondo perduto, accompagnandolo con una musica bassa che risuona sull'acqua morta della sera e del Naviglio. Il campo semantico della povertà, del buio che si era presentato in *incipit* («sera», «ombra», «tristezza», «povero», «scuri»), si muta in quello della morte («morta», «ceri», «tenebra», «annottava», «pianto», «gramaglie»): anche le fievoli luci non sono che ceri mortuari nelle buie stanze (prefigurazione del sepolcro) ove il rumore della guerra si modula sul ritmo, nelle parole di una canzone tedesca divenuta simbolo, per l'intera Europa, della nostalgia per la patria e la vita perdute («Affioravano i lumi come ceri / nelle stanze di tenebra ove a note / basse cantava già la guerra un canto / "Lili Marleen". Ed annottava il mondo [...]»).

Sarà infatti alle parole di un testo di Hans Leip scritto durante la prima guerra mondiale, ma messo in musica nel 1938 da Norbert Schultze e affidato all'indimenticata interpretazione di Marlene Dietrich che Gatto consegna il potere rimemorante, retrospettivo, che gli scrittori antichi avevano immaginato per la lira di Orfeo. Le rose, lanciate ai militari all'inizio del conflitto, trasformate (nel presente, nel passato, nel tempo assoluto e immutabile della poesia e del lutto), dalla scia lenta del canto, nel nero del pianto⁹⁷, spenta ogni voce, anche quella del poeta, dalle lacrime infinite sull'addio: «Con tutto il pianto spegnerai la voce / per cantare sul mondo e dirgli addio / sempre, ogni sera [...] imbianchi, luna di pietà, la guerra / o mia voce perduta che reclinì / per tutti i morti il capo sulla neve»⁹⁸.

Sigle

AD = Anna Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009.

⁹⁷ Altrove saranno le madri del sud, vestite di nero, a gridare accanto al corpo morto del figlio (cfr. nella stessa raccolta, *Lamento di una mamma napoletana*).

⁹⁸ Non diversamente Bassani, sotto i colpi della sepoltura (uso intenzionalmente un sintagma gattiano, prelevato da una delle poesie, *Sotto i colpi della sepoltura*, del libro scritto per la madre morta: *Osteria fregrea*) sceglierà, novello psicopompo, di parlare collocandosi dalla parte della morte, riallacciando in epitaffio l'unico rapporto possibile che la poesia/musica può instaurare, dopo le tragedie del secolo breve, con il mondo dei morti (ma a questo proposito cfr. le sezioni *La malattia del tempo*, *Il canto in morte*, in Anna Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003).

AN = Mario Luzi, *Avvento notturno*, in *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998.

CS = Vittorio Bodini, *Corriere spagnolo (1947-1954)*, a cura di Antonio Lucio Giannone, Lecce, Manni, 1987.

DA = Vittorio Sereni, *Diario d'Algeria*, in *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995.

LS = Mario Luzi-Luciano Sampaoli, *Le arti amanti. Invenzione a due voci*, Milano, Medusa, 2008.

ML = Mario Luzi, *Il silenzio, la voce*, Firenze, Sansoni, 1984.

MU = Piero Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001.

R = Piero Bigongiari, *Rogo*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1952.

SU = Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani*, in *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995.

SV = Vittorio Sereni, *Stella variabile*, in *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995.

UB = Mario Luzi, *Un Brindisi*, in *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998.

VM = Andrea Zanzotto, *Viaggio musicale. Conversazioni*, a cura di Paolo Cattelan, Venezia, Marsilio, 2008.

La symbolique du son chez Montale et l'héritage leopardien

Fabrice De Poli
Université de Nancy 2

Cette étude participe des recherches sur l'influence leopardienne dans la poésie de Montale. Beaucoup de critiques qui se sont intéressés à la question ont eu l'intuition que cette influence était tout à la fois fondamentale et cachée. Giorgio Zampa¹, Ines Scaramucci², Gilberto Lonardi³ ont tenu des propos concordants dans ce sens, de même qu'Angelo Marchese qui n'hésitait pas à parler de Leopardi comme du « maestro non dichiarato »⁴ de Montale. Dans ses *Studi montaliani* de 1996, Oreste Macrí affirmait, pour le cas de Montale : « la lezione di Leopardi è fondamentale, ma non esiste uno scritto su di lui »⁵. Depuis, des critiques éminents ont approfondi de manière éloquente la question du leopardisme montalien (comme Anna Dolfi, Gilberto Lonardi, Luigi Blasucci, Giuseppe Savoca⁶) contribuant par leurs travaux à dresser une

¹ Cf. Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1990, p. XIX (nous renverrons à ce volume par le sigle TP suivi de la référence aux pages).

² Cf. Ines Scaramucci, *La dimensione pascaliana da Leopardi a Montale*, Milano, IPL, 1972, p. 249.

³ Cf. Gilberto Lonardi, *Leopardismo, Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974, p. 5.

⁴ Cf. Angelo Marchese, *Leopardi, Montale e la poesia metafisica*, in *Amico dell'invisibile*, Torino, SEI, 1996, p. 221.

⁵ Oreste Macrí, *Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 23.

⁶ Voir en particulier : Anna Dolfi, *Montale secondo Leopardi: Un caso limite di intertestualità*, « Narrativa », Cedex, 1999, pp. 77-93 ; Gilberto Lonardi, *La lunga scia della cometa: il Leopardi di Montale*, « Resine », XXII, 84 (aprile-giugno 2000), pp. 23-45 (sigle GL1) et « La memoria del vecchio: Manon, il passero solitario, la capinera », in *Il fiore dell'addio: Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 239-258 (GL2) ; Luigi Blasucci, *Un aspetto del leopardismo montaliano. Lettura di "Fine dell'infanzia"*, in *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 115-131 (LB) ; Giuseppe Savoca, *Il filo leopardiano del "Diario postumo"*, in *Atti del seminario sul "Diario postumo" di Eugenio Montale (Lugano, 24-26 ottobre 1997)*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1998, pp. 145-150 ;

carte toujours plus riche du leopardisme de Montale. J'ai moi-même consacré ma thèse de doctorat à cette question⁷. Malgré tous ces travaux, la carte du leopardisme de Montale reste encore incomplète et appelle à de nouvelles contributions qui mettent en lumière d'autres facettes de la filiation⁸.

Cette présente étude vise, en complétant certains résultats critiques donnés (notamment ceux de Gilberto Lonardi et certaines observations de ma thèse de doctorat), à montrer que la parenté entre les deux poètes peut également s'observer dans le traitement de certains motifs sonores ou musicaux et qu'une quantité non négligeable de présences sonores chez Montale rappellent, parfois jusque dans les choix lexicaux eux-mêmes, la poésie de Leopardi. Bien sûr, la présence de la musique chez Montale — très forte dans la production des années 1910⁹ et relativement régulière dans les deux premiers recueils, *Ossi di seppia* (1925) et *Le occasioni* (1939) — ne saurait s'expliquer uniquement par l'influence leopardienne. Rappelons que Montale eut un rapport passionné à la musique (il fut apprenti ténor et critique musical au « Corriere della sera ») et que la présence de références et de métaphores sonores et musicales dans sa poésie est sans nul doute liée à cette passion. Toutefois, il importe d'analyser la manière dont il utilise ces références et métaphores et la fonction qu'il leur assigne. La simple évocation de la passion musicale de Montale ne peut suffire à expliquer l'importance symbolique que revêtent bien souvent chez lui certains motifs sonores.

La comparaison avec Leopardi — que Montale, rappelons-le, considérerait comme le dernier grand poète de la tradition¹⁰ — donne à penser que

Il Leopardi di Montale tra prosa e poesia, « Revue des Etudes italiennes », XLIV, 3-4 (juillet-décembre 1998), pp. 235-251.

⁷ *Le Maître caché – Etude sur le leopardisme de Montale*, thèse soutenue en 2005, n° de référence de thèse : 2005BESA1024, 465 p.

⁸ Il faut bien entendu se garder, autant que faire se peut dans ce type de recherche, du danger que comporte toute étude intertextuelle de filiation littéraire : celui de forcer les textes, d'établir des rapports d'influence là où il n'y a que pure coïncidence et de penser que les parallèles trouvés entre les deux œuvres sont le signe irréfutable d'une filiation. Si la prudence et la modestie s'imposent dans l'étude intertextuelle, il est cependant du devoir du chercheur de proposer les parallèles et les repérages de sources qui semblent corroborer l'idée d'une filiation.

⁹ Comment en témoignent certains titres de compositions poétiques (*Musica silenziosa*, *Musica sognata*, *Suonatina di pianoforte*, *Accordi*) aujourd'hui rassemblées dans la section « Poesie disperse » (TP, 779-876).

¹⁰ « Dopo Leopardi, per tutto il resto del secolo, fu pressoché impossibile scrivere versi ; nel primo Novecento fu ancora possibile. Oggi, non so: lo saprete voi che siete giovani »,

certaines moments particuliers des *Canti* leopardiens liés à la musique et au son ont pu frapper l'imaginaire de Montale qui, dans sa poésie, semble les récupérer en les déclinant et en les remodelant, pour dire ce qui constitue sa parenté profonde et fondamentale avec son aîné : son pessimisme viscéral — pessimisme d'une conscience obsédée par la mort, le temps et le silence de la 'nature'.

1. La lettre à Giacomo Costa : Wagner et Leopardi

L'analyse de la lettre en vers que le jeune Montale adresse en 1915 à Giacomo Costa, un ami compositeur, montre qu'il sait pratiquer, tout en le parodiant, le style poétique classique, celui d'un Foscolo ou celui d'un Leopardi dans ses *canzoni*. La lettre, centrée sur le thème de la musique, montre notamment comment la référence à la tétralogie de Wagner se dit à travers le souvenir leopardien et même à travers des références musicales leopardiennes :

che fai musico Nume? Dagli avori
del cembalo tu traggi itale note,
o nibelunghi e sigfridèi furori
ridestan gli echi delle stanze vuote?
[...]
E – «salve o fabbro industrie d'armonie!» –
mi grido –, e tu perdona se a' concenti
divini, all'immortali melodie
ti strappo già co' miei mortali accenti! (TP, 779-780)

Ces deux strophes présentent bien des points communs avec le poème leopardien *Alla primavera*. Leopardi y évoque la nature désormais désertée de toute divinité, où la nymphe Écho a disparu, où le silence domine un monde désolé (« desolati alberghi », v. 66), muet (« aer muto », v. 74), vide (« Ahi ahi, poscia che vote / son le stanze d'Olimpo », vv. 81-82). Dans son triste constat, le poète interpelle la nature (vv. 20-21), la lune (v. 44) et enfin le rossignol (v. 71). On retrouve une situation similaire dans le poème de Montale ; le monde est présenté également à travers l'image des « stanze vuote » et la divinité qui peut, par ses créations, réenchanter le monde et faire renaître les échos (« ridestan gli echi ») n'est rien moins que le compositeur, vu comme un « musico Nume ». Le compositeur

Dialogo con Montale sulla poesia, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Milano, Mondadori, 1996, p. 1609 (SM) ; « il problema dello stile, inteso come qualcosa di organico, di assoluto, momento supremo della creazione letteraria, è tuttora aperto al punto in cui lo lasciarono il Manzoni e il Leopardi ; e parve non vi fosse dopo che abbassamento, compromessi, dialetto e falsetto », *Stile e tradizione* (SM, p. 12).

prend donc les traits des divinités évoqués dans *Alla primavera* – rappelons en outre que le terme « nume » est fréquent chez Leopardi, avec 8 occurrences dans les *canzoni*. Il prend également les traits du rossignol évoqué dans le poème leopardien : il est « musico nume » et produit des « itale note » de même que le rossignol de Leopardi était « musico augel » (v. 71) et produisait « varie note » (v. 78) – dans les deux cas le mot « note » est à la rime. L'adjectif antéposé « italo » (« itale note ») est également un trait d'écriture fréquent chez Leopardi (on compte par exemple 4 exemples similaires dans la *Canzone ad Angelo Mai*, dont un concernant le chant, « italo canto »¹¹). La question qui ouvre le passage (« che fai musico Nume? ») est comparable à celle que le poème leopardien pose à la nature dans *Alla primavera*, potentielle enchanteresse, en associant l'interlocuteur au son (« Vivi tu, vivi, o santa / Natura? vivi e il dissueto orecchio / della materna voce il suono accoglie? », vv. 20-22) ; mais la question calque surtout l'*incipit* du *Canto notturno* leopardien où le poète s'adresse à une instance enchanteresse, la lune (« Che fai tu, luna, in ciel? »). On notera enfin dans cette strophe la conjugaison littéraire du verbe « trarre » (« tu traggi itale note »), conjugué de la même manière que chez Leopardi¹². L'invocation du poète, mortel, à l'ami compositeur associé au divin, constitue donc une reprise parodique des invocations leopardiennes à la nature ou à la lune.

Dans la strophe suivante du poème montalien, les « mortali accenti » à la rime, évoquant les paroles d'un être humain mortel, rappellent les « luttuosi accenti » d'*Alla primavera* (v. 59), également à la rime et qui eux aussi évoquaient la condition mortelle des hommes. Le jeu d'opposition entre immortalité et mortalité des hommes (« immortalì melodie » / « mortali accenti ») est fréquent dans les *Canti* : dans *Alla primavera*, Leopardi oppose les créatures divines (« immortal piede », v. 26) aux hommes (« mortali », v. 46), de même que, dans le *Canto notturno*, il opposera le « corso immortale » de la lune (v. 20) à la « vita mortale » des hommes (v. 38). Le mot littéraire « concerto » (pour « concerto ») évoquant une musique sublime (« concerti / divini ») rappelle les effets sublimes du « dotto concerto » dans *Sopra il ritratto di una bella donna* (v. 42) et surtout les effets indicibles des « musici concerti » dans *Aspasia*¹³, poème où la musique est associée à la beauté quasi divine de

¹¹ « Italo ardito » (v. 1) ; « Italo egregio » (v. 14) ; « italo canto » (v. 70) ; « italo nome » (v. 53).

¹² Cf. *Nelle nozze della sorella Paolina* (v. 6) ; *Il sogno* (v. 30) ; *Al conte Carlo Pepoli* (v. 19).

¹³ « non sai / che smisurato amor, che affanni intensi, / che indicibili moti e che deliri / movesti in me; né verrà tempo alcuno / che tu l'intenda. In simil guisa ignora / esecutor di musici

l'aimée, évoquée deux fois par le syntagme « *raggio divino* » (vv. 28-29, v. 33), dont une dans un enjambement, avec « *divino* » comme rejet. Cette précision nous permet d'avancer que l'utilisation par Montale de l'adjectif « *divini* » en enjambement pour évoquer une musique sublime (« *concenti / divini* ») pourrait avoir été dictée par le souvenir du poème *Aspasia*¹⁴.

L'abondance de références leopardiennes suggère le rôle qu'a pu jouer la figure leopardienne chez Montale ; elle montre ici comment le leopardisme peut se manifester par des reprises d'évocations musicales leopardiennes et comment il se mêle à des références musicales chères à Montale, références très souvent liées à l'opéra, comme on peut le voir pour le thème de la jeune défunte.

2. La voix des jeunes défuntes : Massenet et Leopardi

Gilberto Lonardi (GL1, GL2) a mis en évidence les trois principales sources artistiques qui, mêlées entre elles, nourrissent l'évocation récurrente d'une jeune défunte – tantôt appelée Anna, Annetta, Arletta, la « *capinera* ». La première source est constituée par les jeunes défuntes leopardiennes que sont Silvia et Nerina. La deuxième source est le « *passero solitario* », oiseau chantant qui signifie la fin de la jeunesse. La troisième, enfin, est l'opéra de Massenet, *Manon*, histoire d'un amour tragique soldé par la mort de l'aimée. Nous voudrions ici poursuivre l'analyse de Lonardi en nous concentrant cependant sur l'évocation de la voix et du chant en lien avec la figure de la jeune défunte.

La reprise de motifs leopardiens dans l'élaboration du mythe d'Arletta s'accomplit de diverses façons. Tantôt Montale opère une simple reprise du motif sonore leopardien, comme dans *La casa dei doganieri* où, comme Leopardi, il évoque l'absente par le son de sa voix, (« *il suon del tuo riso non è più lieto* », v. 7). Tantôt il condense les motifs, mêlant celui du « *passero* » à celui de « *Silvia* » – la jeune défunte montaliennne devient alors une fauvette (« *capinera* ») chantante – ou bien associant plus étroitement l'idée du chant et l'idée de mort précoce :

concenti / quel ch'ei con mano o con la voce adopra / in chi l'ascolta » (*Aspasia*, vv. 63-70).

¹⁴ L'adjectif « *divino* » en position de rejet se trouve également chez Leopardi dans *Il pensiero dominante* (v. 113) et dans la *Palinodia al marchese Gino Capponi* (v. 198).

« le capinere hanno breve suono e sorte »¹⁵. Enfin, la récupération du chant du « passero solitario » et du chant de Silvia se produit à travers des références musicales plus précises que chez Leopardi. Le chant de Silvia peut devenir « trille » ; « spenta in tenera età », la jeune défunte est « la capinera che dà un trillo »¹⁶. Le chant du « passero solitario » est associé chez Montale à la flûte non seulement dans son article *In regola il passaporto del passero solitario* mais aussi lorsqu'il est en lien avec les figures de jeunes défrites dans les poèmes *I nascondigli II* et *Da una torre*. Le poème *I nascondigli II* illustre la référence à Massenet – mise en lumière par Lonardi – mais aussi la dimension musicale accentuée du « passero solitario » et une référence implicite aux *Ricordanze* leopardiennes :

<p>[...] oltre il muro dell'orto si udiva qualche volta il <i>canto flautato del passero solitario</i> come disse il poeta [...] ma in compenso esprime un tema che più tardi riascoltai dalle <i>labbra gentili</i> di una <i>Manon in fuga</i></p> <p>[<i>I nascondigli II</i> (vv. 9-16), <i>Altri versi</i> (TP, 701)].</p>	<p>[...] Ove sei, che più non odo <i>la tua voce sonar</i>, siccome un giorno, quando soleva <i>ogni lontano accento del labbro tuo</i>, ch'a me giungesse, il volto scolararmi? Altro tempo. I giorni tuoi furo...</p>
---	---

Dans un poème fondé, comme *Le ricordanze*, sur les souvenirs d'un lointain passé, les « lèvres » de Manon évoquent une double perte : la perte de l'aimée, qui fuit, et la perte du passé que le souvenir suscité par la voix met en relief. L'idée de la distance et de la perte de l'aimée était également exprimée chez Leopardi à travers le mot « labbro » dans *Le ricordanze*, mais aussi dans *Il primo amore* où le poète cherche à entendre une dernière fois la voix de la bouche aimée : « la voce ad ascoltar, se ne dovea / di quelle labbra uscir, ch'ultima fosse / la voce, ch'altro il cielo, ahì mi togliea »¹⁷. Cette insistance sur la voix de l'aimée sera celle de Montale dans *I nascondigli II* (« Solo la voce di Manon, la voce », v. 24).

La figure du merle chantant et l'image des lèvres pour indiquer la perte sont également présentes dans le poème *Da una torre* :

Ho visto il merlo acquaiolo
spiccarsi dal parafulmine :
al volo orgoglioso, a un gruppetto
di flauto l'ho conosciuto.

¹⁵ *Se al più si oppone il meno* (v. 13), *Quaderno di quattro anni*.

¹⁶ *Per un fiore reciso* (v. 10), *Quaderno di quattro anni*.

¹⁷ *Il primo amore* (vv. 46-47).

[...] e un labbro di sangue farsi più muto¹⁸.

La référence à Leopardi pour ce poème est explicitée par Montale lui-même dans une note où il indique que le « merlo acquaiolo » est la dénomination ligure du « passero solitario » de Leopardi¹⁹. On soulignera ici la présence de la flûte et celle du terme technique « gruppetto » indiquant un ornement mélodique. On retrouve enfin l'image du « labbro » pour souligner le thème central du poème : la mort.

L'association Massenet/Leopardi se retrouve dans un poème de 1978, *A Claudia Muzio*, consacré à une chanteuse lyrique, morte en 1936 à l'âge de 47 ans, qui joua justement le rôle de Manon :

Eravate sublime
per cuore e *accento*,
il fuoco e il ghiaccio fusi
quando Qualcuno disse basta
e fu obbedito²⁰.

Comme Leopardi pour Nerina, Montale évoque la défunte à travers sa voix en utilisant dans une acception poétique le mot « *accento* ». L'allusion à une volonté supérieure qui a décidé de la mort (« Qualcuno disse basta ») n'est pas sans rappeler les évocations du destin dans *Le ricordanze* (« Ad altri / il passar per la terra oggi è sortito », vv. 149-150) et dans *A Silvia* (« negaro i fati / la giovinezza », vv. 51-52).

3. Le chant de l'artisan

Un autre noyau thématique leopardien associant le son au temps est développé dans la poésie de Montale, celui du temps perçu à travers le bruit ou le chant d'une personne qui passe : le chant nocturne de l'artisan dans *La sera del di di festa* et du charretier dans *Il tramonto della luna*. Ce noyau thématique, évoqué dans le *Zibaldone*²¹ et développé par Leopardi dans les *Canti*, comporte différentes facettes qui seront exploitées

¹⁸ *Da una torre* in *La bufera e altro*.

¹⁹ « Un merlo, e anche un cane morto da anni, possono forse tornare, perché per noi essi contano più come "specie" che come individui. Ma è ben difficile ritrovare un paese distrutto o far risorgere "un labbro di sangue". In Liguria s'intende per merlo acquaiolo l'uccello che Giacomo Leopardi e gli ornitologi chiamano "passero solitario". », « Il politecnico », I, 6, (3 novembre 1945) (TP, 1094).

²⁰ *Altri versi* (TP, 722).

²¹ *Zibaldone di pensieri*, p. 1 et surtout pp. 50-51 (on utilisera pour le *Zibaldone* la pagination de l'autographe).

par Montale, à commencer par le motif d'un son qui s'amenuise dans la nuit évoquée à la fin de la *Sera del dì di festa* et, pour Montale, dans *Il ritorno*, tiré du recueil *Le occasioni* :

<p>[...] e sulle rive una bufera di strida s'allontana ; ed ecco il sole che chiude la sua corsa, che s'offusca ai margini del canto – ecco il tuo morso oscuro di tarantola: son pronto (vv. 23-26).</p>	<p>[...] ed alla tarda notte un canto che s'udia per li sentieri lontanando morire a poco a poco, già similmente mi stringeva il core (vv. 43-46).</p>
---	--

Montale récupère souvent deux motifs de la *Sera del dì di festa* : celui du *decrecendo* sonore mais aussi celui des sons des « peuples antiques » (« il suono / di que' popoli antichi » ; « il grido / de' nostri avi » ; « il fragorio » de la Rome antique – vv. 33-37). Il évoque un instrument antique, le « sistre », dans un poème d'*Ossi di seppia*, *Debole sistro al vento...*, justement consacré au passage du temps. Dans *Clivo*, toujours tiré du premier recueil de Montale, le fracas en *decrecendo* musical est celui d'un éboulement comparé au son des buccins, ces trompettes romaines, dont le son s'éloigne en fin de poème : « Viene un suono di buccine / dal greppo che scoscende, / [...] / Come una musicale frana / divalla il suono, s'allontana. » (vv. 1-23). La fin du poème repropose l'image du son comme signe de destruction (« Nella sera distesa appena, s'ode / un ululo di corni, uno sfacelo », vv. 41-42) avec une association du soir au son (à travers le verbe « udire ») qui rappelle le finale de la *Sera del dì di festa* (« ed alla tarda notte / un canto che s'udia per li sentieri »). Montale personnalisera davantage le motif du son de cuivre associé au temps dans « ...ma così sia... », le dernier poème des « Mottetti » (une section marquée dès l'exergue par une référence indirecte à Leopardi), en proposant une version parodique et 'basse' de symboles du temps leopardien comme le volcan et le son du soir ; le volcan est un minuscule dessin, il est « heureux », tandis que le fracas sonore de *Clivo* a laissé place à un « suono di cornetta » entendu le soir. *Eastbourne*, un poème des *Occasioni*, d'un pessimisme tout leopardien, propose un avatar de l'association du *decrecendo* aux sons antiques avec l'image d'une fanfare dont la musique fracassante peu à peu s'éteint : « Si fa tardi. I fragori si distendono, / si chiudono in sordina. » (vv. 11-15).

On pourrait trouver dans d'autres poèmes de Montale, outre des effets de condensation thématique liant plus directement le son au temps, comme

dans *Crisalide d'Ossi di seppia* (« Lunge risuona un grido: ecco precipita il tempo », vv. 16-20), un recours aux instruments de musique, comme dans *Dora Markus* des *Occasioni* où la vie finissante est évoquée au finale par le son crépusculaire d'un harmonica qui est cassé (« l'armonica guasta nell'ora / che abbuia, sempre più tardi. », vv. 24-25).

4. Le bruit du chariot qui passe

Le passage du temps peut s'exprimer chez Leopardi par le passage sonore d'un chariot – on notera d'ailleurs que le *Zibaldone di pensieri* s'ouvre par une strophe poétique centrée sur les bruits d'un chariot qui passe²². Ce motif, très proche de celui du chant de l'artisan, intervient au moment où le poème passe d'une phase contemplative à l'expression du désespoir, créant, dans *Il tramonto della luna* et dans *La quiete dopo la tempesta*, une véritable bipartition. Dans *Il tramonto della luna*, le chant du « charretier » qui passe conclut la contemplation des effets enchanteurs du crépuscule et précède le discours élégiaque sur le temps. Dans *La quiete dopo la tempesta*, la stridence d'un chariot (« il carro stride / Del passegger che il suo cammin ripiglia », vv. 23-24) conclut la première strophe consacrée à la joie éphémère après la tempête et semble annoncer le discours pessimiste de la seconde strophe. Dans *Il primo amore*, le bruit des roues du chariot qui emmènent l'aimée, sans créer une véritable bipartition du poème, sanctionne néanmoins la fin inexorable d'un temps de bonheur et le début de l'« amarissima ricordanza ».

Montale reprend le motif sonore du chariot comme signe du temps dans un poème de 1918, *Musica silenziosa* (« Basta un carro che passi rombando per la strada / a renderti, e ne piangi, immagine di un mondo / che cada »²³) et dans *Carnevale di Gerti*. Ce poème s'ouvre sur un chariot qui s'arrête et permet ainsi un voyage imaginaire et féerique dans un monde où le temps est arrêté ; la fin du rêve est signalée dans la dernière strophe par le mouvement inéluctable des charrois sonores (« La tua vita è quaggiù dove rimbombano / le ruote dei carriaggi senza posa / e nulla torna », vv. 55-57). Dans d'autres poèmes, Montale récupère un schéma symbolique développé par Leopardi : le motif des roues sonores, en marquant une bipartition du poème entre idylle et élégie, souligne une perte

²² « Nella (dalla) maestra via s'udiva il carro / del passegger, che stritolando i sassi, / mandava un suon, cui precedea da lungi / il tintinnio de' mobili sonagli » (*Zibaldone di pensieri*, p. 1).

²³ *Musica silenziosa* (vv. 14-16), *Poesie disperse* (TP, 787)

symbolisée par l'obscurité. Le chant du charretier, dans *Il tramonto della luna*, est un salut au soleil qui disparaît et rend la nuit « aveugle » (« orba la notte resta », v. 15), métaphore de la mort ; dans *Il primo amore*, le bruit des roues rend le poète « aveugle » de douleur (« e delle rote il romorio s'intese; / orbo rimaso allor », vv. 54-55). D'une manière analogue, la roue grinçante de la poulie dans le poème montalien *Cigola la carrucola del pozzo*... met fin à la vision de l'aimée, disparue dans l'eau du seau, en faisant descendre celui-ci dans le fond noir du puits (« Ah che già stride / la ruota, ti ridona all'atro fondo, / visione, una distanza ci divide », vv. 8-10) – on notera au passage, dans ce poème, comment le souvenir de la *Manon* de Massenet (mis en lumière par Lonardi (GL2, 252) – « Ah, dispar, vision... » chante Des Grieux) se mêle à nouveau ici à l'empreinte leopardienne. Un poème des *Occasioni*, *Il fiore che ripete*... – poème qui par ailleurs repropose en termes leopardiens l'image de la fleur sur le volcan – présente un schéma symbolique similaire ; le chariot est devenu funiculaire et c'est le bruit grinçant du véhicule qui marque le mouvement de séparation d'avec l'aimée et le retour dans l'obscurité (« *Un cigolio si sferra, ci discosta, / [...] mi riporta all'opposta / tappa, già buia, la funicolare* »²⁴).

L'image d'un mouvement de rotation stridente qui ouvre sur la négativité et crée une bipartition idylle / élégie est présente dans le poème *Fine dell'infanzia* d'*Ossi di seppia*, dont Luigi Blasucci a montré ce qu'il doit à Leopardi (LB, 115-131), mais sans faire référence à la dimension sonore. Il nous semble possible, en revanche, de considérer comme un avatar leopardien l'image de la porte qui s'ouvre en grinçant et met fin aux illusions de l'enfance : « e noi certo corremmo / ad aprire la porta / stridula sulla ghiaia del giardino. / L'inganno ci fu palese. » (vv. 87-90). Signalons d'autres variations sur le même thème dans *Ossi di seppia*, comme la roue grinçante, tantôt associée au temps à travers l'image des minutes égales aux « giri di ruota della pompa » dans *Casa sul mare* (« Un giro: un salir d'acqua che rimbomba. / Un altro, altr'acqua, a tratti un cigolio », vv. 5-7), tantôt associée à la mort dans *Incontro* où les citadins qui passent semblent sans vie (« mani scarne, cavalli in fila, ruote / stridule: vite no », vv. 16-17). Dans *Costa San Giorgio* des *Occasioni*, la porte de la vie grince dès le début sur ses gonds (« lo stridere degli anni fin dal primo », v. 26), autre manière de dire, avec Leopardi dans le *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* : « è funesto a chi nasce il dì natale » (v. 143).

²⁴ *Il fiore che ripete* (vv. 5-8), *Occ.*

Nous voudrions ici évoquer un dernier poème de Montale où pourrait se faire sentir l'influence de Leopardi et notamment du *Primo amore*. Comme ce poème leopardien, *Lo sai: debbo riperderti...* de Montale évoque l'imminence du départ de l'aimée et la souffrance extrême du poète est exprimée dans des termes comparables :

<p>Lo sai: debbo riperderti e non posso. Come un tiro aggiustato <i>mi sommuove ogni opera, ogni grido</i> [...] Un ronzio <i>lungo</i> viene dall'aperto strazia com'unghia ai vetri... (vv. 1-3, 9-10)</p>	<p>Amarissima allor la ricordanza locommi nel petto, <i>e mi serrava ad ogni voce il core, a ogni sembianza</i>. E <i>lunga doglia</i> il sen mi ricercava... (v. 61-63)</p>
--	---

Un bruit extérieur déchirant, dans le soir, accentue la douleur de l'absence et aboutit à une constatation pessimiste et lapidaire toute leopardienne, en fin de poème : « E l'inferno è certo ». Le « ronzio lungo » serait à mettre en parallèle à deux évocations du *Primo amore* : la « lunga doglia » qui travaille le poète comme le « bourdonnement long » chez Montale, et peut-être « un lungo, incerto mormorar » – murmure long, indiquant les effets bénéfiques de l'amour, qui pourrait avoir subi un renversement de sens chez Montale. Ce poème des *Occasioni* présente un avatar du motif du bruit symbolisant la perte et conduisant aux ténèbres, motif dont on a vu les parentés leopardiennes. Les bruits, en étant les signes du temps, deviennent sources et images du mal-être.

5. La discordance

L'image de la discordance, utilisée plusieurs fois par Montale pour exprimer un rapport au monde problématique, pourrait avoir été inspirée par un passage du *Risorgimento* de Leopardi, comme le suggère l'analyse du début de *Giunge a volte repente...*, poème d'*Ossi di seppia*, qui évoque une situation typiquement leopardienne – le poète interpelle une instance supérieure perçue comme ennemie et lui exprime son dépit et sa « rancura » (v. 27) :

<p>Giunge a volte, repente, un'ora che il tuo cuore disumano ci spaura e dal nostro si divide. <i>Dalla mia la tua musica sconcorda</i>, allora, ed è nemico ogni tuo moto. In me ripiego, vuoto di forze, la tua voce pare <i>sorda</i> (vv. 1-7).</p>	<p><i>Dalle mie vaghe immagini so ben ch'ella</i> [l'infausta verità] <i>discorda</i>: so che natura è <i>sorda</i>, che miserar non sa (vv. 117-120).</p>
---	--

Le rapport discordant entre le poème leopardien et une nature sourde est à mettre en parallèle avec le sentiment d'étrangeté et d'inimitié exprimé, chez Montale, par une métaphore explicitement musicale.

Certains poèmes de Montale présentent des images de discordance qui ne sont pas sans ressemblance avec la discordance leopardienne. Dans *Musica silenziosa*, le « menuet » qui symbolise l'intériorité du poète est « spesso per dispetto suonato » ; la discordance exprime à nouveau un dépit, sentiment caractéristique du poète dans les *Canti*. Dans *Corno inglese*, le cœur est « scordato strumento » (v. 17), il n'arrive pas à se mettre au diapason de la nature. La présence leopardienne dans ce poème se fait également sentir, à travers une réminiscence d'*Aspasia*, dans l'évocation des effets sublimes de la musique qui semble ouvrir les portes du mystère :

<p>Il vento che stasera suona attento [...] gli strumenti dei fitti alberi [...] (Nuvole in viaggio, chiari reami di lassù! D'alti Eldoradi malchiusate porte!) (vv. 1, 3, 7-9).</p>	<p>Simile effetto fan la bellezza e i musicali accordi, ch'alto mistero d'ignorati Elisi paion sovente rivelar (vv. 34-37).</p>
--	---

La discordance symbolise également la mort chez Leopardi. Dans *Sopra il ritratto di una bella donna*, poème centré sur la figure d'une jeune défunte, le motif de la discordance, qui intervient après une évocation des effets paradisiaques de la musique, est la métaphore de la vieillesse qui interrompt l'harmonie de la vie. Dans *Falsetto*, poème d'*Ossi di seppia*, Montale évoque de manière comparable la perte de l'harmonie musicale comme signe du temps qui menace :

<p>Salgono i venti autunni, t'avviluppano andate primavere; ecco per te rintocca un presagio nell'elisie sfere. Un suono non ti renda qual d'incrinata brocca percossa!; io prego sia per te concerto ineffabile di sonagliere (vv. 13-21).</p>	<p>Desiderii infiniti e visioni altere crea nel vago pensiero, per natural virtù, dotto concerto; onde per mar delizioso, arcano erra lo spirito umano, [...] Ma se un discorde accento fere l'orecchio, in nulla torna quel paradiso in un momento (vv. 39-49).</p>
---	--

Le concerto « ineffabile » associé à une figure de femme presque déifiée (elle est comparée à la déesse Diane) ainsi que la référence aux champs élyséens (« elisie sfere ») rappellent les évocations de la musique comme métaphore des charmes d'*Aspasia*, elle aussi divinisée (« raggio divino ») ; qu'on pense aux « ignorati Elisi » (v. 36) que semble révéler

la musique et aux « indicibili moti » (v. 65) qu'elle suscite. La référence musicale leopardienne opère ici dans un poème qui compte plusieurs motifs communs avec *A Silvia* : la jeunesse, exprimée par le verbe « salire » (« *Salgono i venti autunni* » chez Montale ; dans *A Silvia* : « e tu, lieta e pensosa, il limitare / di gioventù *salivi?* », vv. 3-5), la confiance illusoire dans l'avenir incarnée par une jeune fille au printemps, la menace du temps. Le titre musical, *Falsetto*, qui indique un chant ou une voix aiguë mais évoque aussi l'idée de fausseté, tend à souligner le caractère illusoire d'un chant de communion confiante et entre en résonance avec le motif sonore du bris de cruche – image sonore d'un futur funeste.

6. *Movimenti*

Plus que de simples mots, Montale récupère de Leopardi des instruments d'expression d'une vision du monde pessimiste. Le rôle fondamental du pessimisme leopardien dans l'écriture du son chez Montale s'apprécie d'autant mieux quand on compare différentes sources poétiques dans un même poème. Prenons la première section d'*Ossi di seppia* au titre musical, *Movimenti*, composée de quatre poèmes tous marqués par la thématique de la musique (*I limoni*, *Corno inglese*, *Falsetto*, *Minstrels*) et par un refus de l'esprit panique d'annunzien – tel qu'il put s'exprimer dans *La pioggia nel pineto* où le poète communiait avec une nature devenue musique sous les doigts de la pluie. Chez Montale, l'impossibilité de la communion panique s'exprime, dans le finale des trois derniers poèmes, à travers des évocations sonores qui ramènent le lecteur au souvenir de Leopardi. *I limoni*, non dépourvu de traces leopardiennes²⁵, se termine par une évocation sonore et solaire (« le trombe d'oro della solarità ») proche de l'enthousiasme panique d'annunzien, mais le poème exprime cependant une désillusion profonde exprimée en termes leopardiens²⁶. Dans *Corno inglese*, après l'évocation sonore d'une nature devenue orchestre sous le vent, l'image finale du cœur, comme instrument désaccordé, certifie l'impossibilité de toute communion avec la nature dans une association

²⁵ Montale récupère par exemple dans ce vers des *Limoni* (« la luce si fa avara – amara l'anima », v. 42) l'homophonie « avara » / « anima » du poème de Leopardi *Alla sua donna* (vv. 9-11) ; d'autre part, il décompose la métonymie « amara luce » du poème *Amore e morte* en deux groupes liés par la paronomase « avara » / « amara » (« la luce si fa avara – amara l'anima »).

²⁶ Le moment de la désillusion dans *I limoni* (« Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo / nelle città rumorose », vv. 37-38) rappelle les poèmes leopardiens *Scherzo* (« ma il tempo manca », v. 18) et *Il risorgimento* (« Mancano / [...] la sorte, la natura / il mondo e la beltà », vv. 153-156).

de la fin d'une musique (celle du cœur) et de la fin progressive du jour (« nell'ora che lenta s'annera », v. 15) qui peut rappeler le chant mourant dans *La sera del dì di festa*. Dans *Falsetto*, la vitalité panique de la jeune Esterina est perçue à distance par le poète qui, comme chez Leopardi, se démarque des gens en fête (« Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra ») ; la communion insouciante est relativisée par la menace de la mort évoquée à travers des motifs leopardiens (la discordance mais aussi l'image de la nuée qui représente la jeunesse et s'évapore²⁷). Si certains critiques ont évoqué comme sources le néoclassicisme, D'Annunzio et la patineuse de Gozzano dans le poème *Invernale*²⁸, force est de constater que la teneur pessimiste qui fonde le poème *Falsetto* rattache Montale à Leopardi. Dans *Minstrels*, au titre également musical (il reprend le titre d'un prélude pour piano de Debussy, « Ménestrels »), Montale évoque une musique « senza rumore » qui provoque un transport de courte durée ; la musique s'éloigne et se consume, image de mort :

<p>Scatta rimpomba sfuma, poi riappare <i>soffocata e lontana: si consuma.</i> <i>Non s'ode quasi, si respira.</i> <i>Bruci</i> <i>tu pure</i> tra le lastre dell'estate, <i>cuore</i> che ti smarrisci!... (vv. 19-24)</p>	<p>e fieramente mi si stringe il core, e pensar come <i>tutto al mondo passa</i>, e quasi orma non lascia. [...] ed alla tarda notte <i>un canto che s'udia</i> per li sentieri lontanando morire a poco a poco, già similmente mi stringeva <i>il core</i> (vv. 28-46).</p>
---	--

Si la tonalité humble et mélancolique de *Minstrels* rappelle les poètes « crepuscolari » et si les trois figures clownesques qui jouent la musique silencieuse peuvent rappeler la poésie de Palazzeschi et de Govoni, l'expression du désenchantement à travers une musique qui se meurt, à la fin d'une fête (une « bacchanale »), peut rappeler le chant de l'artisan qui s'éloignait après la fête dans *La sera del dì di festa*. Le symbolisme de la musique est donc bien, comme dans le poème leopardien, lié au temps qui « brûle » toute chose ; l'influence leopardienne toucherait ainsi au cœur même du poème.

Montale, qui désire s'ancrer dans la tradition pour pouvoir produire cependant une poésie véritablement moderne, semble condenser certains motifs leopardiens, les mêler à d'autres références culturelles et les dépouiller des explicitations qui les accompagnaient chez Leopardi (dans le cadre d'une poétique des choses où l'intention du poète – et donc

²⁷ Cf. *Falsetto* (vv. 1-3) et *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale* de Leopardi (vv. 36-40).

²⁸ Cf. *Ossi di seppia*, a cura di Pietro Cataldi e Floriana D'Amely, Milano, Mondadori, 2004, p. 18.

l'explication du symbole – ne doit pas se dire ouvertement²⁹). Les motifs leopardiens sont personnalisés (le chant de l'artisan devient musique irréaliste qui se consume, le chant de la défunte devient trille d'oiseau, le chariot qui crisse devient grincement d'une poulie, la discordance d'avec la nature devient un menuet « qui joue faux ») et s'insèrent dans des poèmes qui leur laissent davantage d'autonomie, mais n'en expriment pas moins un pessimisme parent du pessimisme leopardien – un pessimisme lié à un sentiment que Montale dénommait par un terme d'origine musicale : la « disarmonia »³⁰.

Sigles

GL1 = Gilberto Lonardi, *La lunga scia della cometa: il Leopardi di Montale*, « Resine », XXII, 84 (aprile-giugno 2000), pp. 23-45.

GL2 = Gilberto Lonardi, *Il fiore dell'addio*, Bologna, Il Mulino, 2003.

LB = Luigi Blasucci, *Un aspetto del leopardismo montaliano. Lettura di "Fine dell'infanzia"*, in *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 115-131.

SM = Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Milano, Mondadori, 1996

TP = Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1990.

²⁹ Cf. *Intenzioni (Intervista immaginaria)* (SM, 1481-82).

³⁰ *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)* (SM, 1592).



La partition poétique de Giorgio Caproni

Iris Chionne
Université de Paris 4

Prima il silenzio, poi il suono o la parola. Ma un suono e una parola che siano gli unici, che ci portino subito nel cuore del discorso. Discorso, dico. Se c'è un rapporto tra musica e poesia questo è nell'analogia, del resto umana, di tramutare il sentimento in discorso, con quel risparmio, quella misura, quell'accoratezza che sono semplicemente comuni ad ogni opera d'arte. Basta rievocarsi il Partenone, un *san Pietro* di Masaccio, i *Sepolcri*, la *Quinta Sinfonia*; da per tutto il medesimo inizio perfetto, lo stesso svolgimento perfetto. E, in fondo a tutto, un sentimento, una passione, un'esperienza umana che divengono figure concrete. Tali somiglianze si fanno più sensibili tra l'arte musicale e l'arte poetica¹.

Cette remarque de Pier Paolo Pasolini, établissant un lien particulièrement étroit entre l'art musical et l'art poétique, aurait très probablement été partagée par Giorgio Caproni : une telle observation aurait pu constituer la réplique d'un dialogue entre les deux poètes, lors de l'une de leurs fréquentes promenades dans le quartier de Monteverde, à Rome, ou au Gianicolo, en admirant un coucher de soleil entre les palmiers de cette ville au parfum de Moyen-Orient².

L'expérience musicale constitue une source intarissable qui oriente l'écriture poétique de Giorgio Caproni. Nous poserons alors quelques jalons à propos du rôle que joue la musique dans la biographie et

¹ Pier Paolo Pasolini, *Studi sullo stile di Bach. Prefazione ossia confessione*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, sous la dir. de Walter Siti et Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, « I Meridiani », vol. I, p. 79.

² « [Roma] mi dà l'aspetto di una città orientaleggiante, di una città di Medio Oriente, tanto più che abito vicino al Gianicolo, ci sono le palme, gli indimenticabili tramonti romani, dico, mi aspetto da un momento all'altro di vedere apparire i cammelli » (Giorgio Caproni, Conversation radiophonique du 10 janvier 1988 sur Radio3, dans l'émission « Antologia ». Maintenant in *Era così bello parlare. Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, préf. de Luigi Surdich, Genova, Il Melangolo, 2004, p. 192).

dans l'œuvre caproniennes, pour ensuite repérer la terminologie et les références musicales employées par l'auteur dans ses trois derniers recueils – à savoir *Il muro della terra*, *Il franco cacciatore* et *Il conte di Kevenhüller* – afin d'en fournir une hypothèse de lecture.

*

La rencontre entre Giorgio Caproni et la musique a lieu très tôt, dans sa Livourne natale : grâce à son père Attilio qui gère la comptabilité du théâtre Avvalorati, et qui est lui-même passionné de musique, Giorgio se familiarise avec cet art en écoutant, entre autres, Pietro Mascagni diriger la *Cavalleria rusticana*. Peu après, il entreprend des études de violon à l'Institut musical Giuseppe Verdi de Gênes.

De son expérience musicale jaillit directement l'écriture poétique. Son professeur d'harmonie et composition lui demande en effet de créer des chants chorals à quatre voix. Le jeune Caproni recourt alors aux textes du Politien, d'Ottavio Rinuccini ou aux madrigaux du Tasse. Néanmoins, lorsqu'il s'aperçoit que son professeur ne prête pas attention aux paroles, il prend le parti d'écrire ses propres textes.

La passion que Giorgio Caproni n'a cessé d'éprouver pour la musique réside principalement en ce qu'elle permet de percer et révéler la pensée pure, en faisant vibrer la corde du sublime. Les exemples les plus heureux en ce sens sont illustrés, d'après le poète, par le « Molto adagio » du *Quatuor à cordes n° 15 en la mineur, op. 132* composé par Ludwig van Beethoven, ainsi que par l'« Adagio » du *Quintette à cordes en do majeur, op. 163* de Franz Schubert : œuvres qui exprimeraient la pensée pure de façon prodigieuse, car non contaminées par la parole et ayant réussi à aller au-delà même de la musique, selon les termes employés par l'auteur³. Aussi, afin d'atteindre son idéal, consistant à dépasser la parole perçue comme limite, Giorgio Caproni a-t-il essayé d'appliquer à sa poésie les règles, la technique et l'architecture propres de la musique.

Ses premières plaquettes – *Come un'allegoria* (1936), *Ballo a Fontanigorda* (1939) et *Finzioni* (1941) – constituent l'espace où le poète exerce et affine sa technique musicale. Un exercice qui se poursuit dans *Cronistoria* (1943) et *Il passaggio d'Enea* (1956) où le rythme, de 'lisse'

³ « Vedo che Beethoven va addirittura oltre la musica e siccome il mio ideale sarebbe di andare oltre la parola, perché nella parola [...] vedo un limite, vedo un muro » (Giorgio Caproni, *Era così bello parlare* cit., p. 229).

qu'il était, devient de plus en plus complexe : il se dilate grâce aux nombreux enjambements et se fragmente en raison des incisives et des rejets très fréquents. D'ailleurs, le poète déclare que les *Sonetti dell'anniversario* – constituant la deuxième section de *Cronistoria* – représentent un « tentativo di far musica nuova diatonicamente slargando e comprimendo i classici accordi di tonica, quarta e dominante, con ampio uso, “a fine verso”, della settima diminuita »⁴.

L'emploi de termes spécifiques appartenant au domaine musical révèle explicitement la volonté de l'auteur de considérer la poésie sur le même plan technique que la musique.

La complexité harmonique des sonnets se relâche, ensuite, à partir de *Il seme del piangere* (1959) où le poète entend reproduire la légèreté d'une « plume » comme le prescrit la composition homonyme⁵. La recherche musicale se déploie sur le versant d'une nouvelle harmonie, fondée, non plus sur la dissonance, mais essentiellement sur la structure portante de la rime, qui exercera son pouvoir également sur les recueils suivants. L'auteur affirme en effet : « Ma poésie s'appuie fortement sur la rime à la manière de Dante, une rime que je définis “portante”, comme dans l'architecture l'ensemble des colonnes qui soutient l'arc et dans la musique la consonance et la dissonance »⁶.

*

Mais ce sont tout particulièrement les derniers recueils qui expriment un intérêt grandissant à l'égard de la musique : si dans *Il muro della*

⁴Jolanda Insana, A colloquio con Giorgio Caproni. Molti dottori, nessun poeta nuovo, « La Jolanda Insana, *A colloquio con Giorgio Caproni. Molti dottori, nessun poeta nuovo*, « La Fiera Letteraria », LI, 3, (19 gennaio 1975). Pour mieux comprendre le propos de Giorgio Caproni, il convient d'élucider le sens de certains de ces termes. Le système *diatonique* se fonde sur l'utilisation des seuls tons et des demi-tons dans l'échelle musicale à laquelle ils appartiennent ; la *tonique* est la note fondamentale autour de laquelle se développent les autres notes ou accords ; la *quarte* indique un intervalle de quatre sons de l'échelle diatonique (par exemple do-fa) ; la *dominante* est aussi bien le cinquième degré de l'échelle diatonique que l'accord sur ce degré ; la *septième diminuée* consiste en un intervalle dissonant formé de trois tons et deux demi-tons.

⁵« Mia pagina leggera: / piuma di primavera. » (« Piuma », *Il seme del piangere*, in Giorgio Caproni. *L'opera in versi*, sous la dir. de Luca Zuliani, Milano, Mondadori, 1998, « I Meridiani », p. 214, vv. 1-2).

⁶Giorgio Caproni, dans l'émission radiophonique de France Culture du 18 décembre 1985, *Lettres ouvertes*, préparée et animée par Roger Vrigny et Christian Giudicelli, numéro spécial consacré aux écrivains italiens.

terra (1975) certains sous-titres et clins d'œil, souvent dissimulés dans le corpus même des textes, font référence au domaine musical, le titre de *Il franco cacciatore* (1982) est sans équivoque emprunté à l'opéra *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber. Enfin, *Il conte di Kevenhüller* (1986) présente explicitement l'allure d'un livret d'opéra, puisque deux des sous-sections principales portent le titre de *Il libretto* et *La musica*.

Dans *Il muro della terra* le lexique musical constitue plutôt une sorte de cadre à l'intérieur duquel est insérée la parole poétique. Le titre de la première sous-partie, dénommée *Tre vocalizzi prima di cominciare*, ainsi que les sections *Due divertimenti*, *Tema con variazioni* et *Lilliput e andantino* confirment l'intérêt porté par le poète envers la musique, mais ils révèlent aussi le caractère peu solennel que l'auteur entend attribuer à ses propres vers⁷. Cette manière de 'déclasser' en quelque sorte la poésie, n'est pas nouvelle, si nous pensons par exemple aux mythes 'banalisés' que Caproni avait employés dans *Il passaggio d'Enea* ou à la façon d'actualiser le 'stilnovismo', revisité dans *Il seme del piangere* : nous nous trouvons alors sur le même versant, consistant à disqualifier apparemment la poésie afin d'éviter toute rhétorique ou complaisance. Un procédé semblable est adopté dans le titre des poèmes « Cantabile (ma stonato) » et « Su un'eco (stravolta) della Traviata », où les parenthèses contiennent un élément quelque peu irrévérencieux.

Quant au désir de moins en moins dissimulé d'écrire un poème comme l'on écrirait une partition, l'auteur nous en donne un indice dans le poème « In eco » :

(piano)
 (Qualcuno avrà anche gridato,
 nel bosco. Chi l'ha ascoltato.)
 (fortissimo)
 Ma – tutti! – hanno cantato
 vittoria, prima del rantolo.
 (« In eco », *Il muro della terra*, p. 306).

La parenthèse pouvait déjà nous fournir une clef quant à la modalité de lecture, presque en sourdine, du premier couplet, tout comme le point d'exclamation au troisième vers indique un ton plus marqué et péremptif.

⁷ Les *vocalises* indiquent le solfège chanté, consistant en une gamme, un arpège ou en un véritable chant accompagné musicalement, exécuté avec des voyelles et non pas avec des mots ou les noms des notes, afin de mieux maîtriser l'émission de la voix ; le *divertissement*, ou *divertimento*, est une composition pour plusieurs instruments, en plusieurs temps, au caractère plutôt léger, entre le ton gai et sentimental.

toire. Néanmoins, Giorgio Caproni, en véritable chef d'orchestre, tient à offrir la didascalie musicale prescrivant le mode d'exécution.

L'avant-dernier poème de *Il muro della terra*, « Cadenza », fait écho à la section d'ouverture *Tre vocalizzi prima di cominciare*, car la cadence consiste en une modulation de la voix. Ici la terminologie musicale n'est plus un simple décor, mais constitue une véritable grille de lecture existentielle :

Tonica, terza, quinta,
settima diminuita.
Rimane così irrisolto
l'accordo della mia vita?
(« Cadenza », *Il muro della terra*, p. 387).

L'accord dissonant final, celui de septième diminuée, annonce, quoique discrètement, le thème du recueil suivant. En effet, Carl Maria von Weber, dans son *Der Freischütz*, attribue l'accord de septième diminuée à chaque apparition de Samiel, le personnage maléfique de cet opéra, et fait des notes de cet accord la base de la structure tonale de la scène où le méchant Kaspar récite ses formules magiques⁸.

*

Voyons alors de plus près *Il franco cacciatore*. Si dans la première partie les références musicales se limitent à créer une atmosphère 'badine', visant à désacraliser l'acte poétique – tout comme dans *Il muro della terra* – elles s'intégreront par la suite dans le tissu poétique.

Aussi, rencontrons-nous encore quelques titres donnant des indications de lecture musicale, tels que « Coretto (di giubilo) dei chierichetti », « Lapalissade in forma di stornello », « Larghetto », tout comme celui

⁸ « A Samiel si lega l'accordo di settima diminuita e i suoni di questo accordo (fa diesis-la-do-mi bemolle) definiscono anche l'impianto tonale del Finale II, della famosa scena della Gola del Lupo dove Max e Caspar, tra orrende visioni, invocano Samiel e fondono le pallottole magiche. La forza evocativa di questa scena, "visione d'inferno che scaturisce da miniature Biedermeier" (Adorno), mostra in modo esemplare a quale intensità allucinata possono giungere le intuizioni timbriche di Weber. Fra le quali si citerà ancora il sinistro trillare dell'ottavino nel *Lied* di Caspar, che porta l'indicazione *Allegro feroce*. È questo, come la settima diminuita di Samiel e il suo colore, come molti altri aspetti del linguaggio dell'opera, un esempio tipico di rilievo del "caratteristico" nel romanticismo di Weber, del significato assunto da singole intuizioni isolatamente valorizzate, tese alla folgorante intensità del momento » (Mario Baroni, Enrico Fubini, Paolo Petazzi, Piero Santi, Gianfranco Vinay, *Storia della musica* [1988], Torino, Einaudi, 1995, pp. 273-274).

de la section *Allegretto*. Le poète affiche encore une certaine volonté de dérision, ou du moins de prise de distance dévoilant une vision du monde toujours plus désabusée. Néanmoins, il ne renonce pas à jouer de son instrument, quitte à produire des fausses notes :

Ansava sul suo violino.

Stonava. *Allegro con moto*.

(« Gelicidio », *Il franco cacciatore*, p. 462, vv. 1-2).

Allegro con moto définit le rythme qui s'adapte davantage au caractère du franc-chasseur, dont la « straziata allegria » est signalée dès la toute première composition. La spécification « con moto » exprime, sur une note ironique, le sentiment d'inanité de l'action et de la vanité du mouvement, fréquemment formulées dans les nombreux paradoxes qui constellent les derniers recueils.

À partir de « Albàro », les références au domaine musical tendent à se voiler :

Se al crepuscolo, almeno,
ci fosse, dietro i vetri, il mare...

Mazas 1°...

Studio

28.

Amore...

Tremore

in trasparenza...

(« Albàro », *Il franco cacciatore*, p. 467, vv. 1-5).

Ce poème recèle le désir caché d'écrire sur une portée musicale, comme le prouve la disposition graphique marquant les pauses, les interruptions, les levées et les reprises. Toutefois, pour les non-initiés au violon, la compréhension du terme « Mazas » n'est peut-être pas immédiate, bien que la suite, « Studio 28 » nous suggère une piste de lecture. Il s'agit en effet d'un recueil d'études mélodiques et progressives pour violon, écrit par le violoniste et compositeur Jacques-Féréol Mazas, auquel tous les étudiants de violon ont affaire. Nous pouvons alors interpréter cette référence, comme une variante de l'image du protagoniste de « Gelicidio », haletant sur son violon : une autre version de l'effort, de la tension vers la perfection, de la recherche constante et laborieuse de l'harmonie.

Quelques pages plus loin, la section intitulée *Träumerei* reprend le titre d'un célèbre morceau pour piano de Robert Schumann⁹, dont il existe une transcription pour violon. Cette section fait écho à *Acciaio* dans *Il muro della terra*, qui contenait aussi une réflexion sur le sens de la guerre. Le terme « *Träumerei* » (rêverie) exprime le désir ardent mais impossible de voir cesser toute sorte de guerres. Aussi, des évocations de situations agréables (les rêves) alternent-elles avec des situations catastrophiques (la guerre inévitable) :

Gli spiazzi
dell'infanzia...
Sogna.
Sogna Dachau...
Le musiche
trasparenti tra i fiori...
Gli alberi del Sole e della
Luna...

Sogna Alcina...
Hiroshima...
(« *Träumerei* », *Il franco cacciatore*, p. 487, vv. 7-13).

La rêverie se transforme bien vite en une suite de cauchemars qui écrasent les quelques visions d'innocence : les espaces de l'enfance sont balayés par les camps de Dachau ; les mélodies « transparentes et fleuries » sont couvertes par le bruit assourdissant des armes, tandis que l'errance à travers les arbres du Soleil et de la Lune, au milieu du royaume d'Alcina (avec une allusion au roman chevaleresque d'Andrea da Barberino, *Il Guerrin Meschino*), aboutit à l'horreur d'Hiroshima. Voilà que se pose alors par transparence, visualisé par la raréfaction de la parole sur la page, le problème du sens du langage et du texte poétique en particulier, tel qu'il a été formulé par George Steiner dans son essai *Langage et silence*. Comment continuer à utiliser le même langage qui a permis aux atrocités de la Seconde Guerre mondiale, aux expériences des camps de concentration et de la bombe atomique de se produire ? Selon George Steiner le langage aurait été manipulé afin de corrompre les esprits ; les mots seraient devenus « des véhicules de la terreur et du mensonge »¹⁰ en perdant leur innocence. Ils sont alors devenus inutilisables, comme Giorgio Caproni semble également le laisser entendre.

⁹ Robert Schumann, *Kinderszenen*, op. 15, n° 7.

¹⁰ George Steiner, *Langage et silence*, Paris, 10/18, 1967, p. 117.

L'avant-dernière section du recueil, *Viktoria*¹¹, fera, quant à elle, plus explicitement référence à l'opéra de Weber et à ses personnages. Nous y croisons des vers en allemand tirés textuellement de l'opéra de Weber et plus précisément de la première scène de l'acte I¹², justifiant le vers final du poème précédent, « Proposito », selon le principe, pourrait-on dire, de la *coblas capfinidas* :

Fa freddo nella storia.
Voglio andarmene. Dove
anch'io, col mio fucile scarico,
possa gridare : « Viktoria! »
(« Proposito », *Il franco cacciatore*, p. 515).

Le personnage weberien auquel il est fait allusion ici est Kilian, le paysan qui vient de battre au tir Max, le garde-chasse. Puis, dans « Rammarico » Samiel, le grand-chasseur démoniaque, apparaît :

Samiel non è dalla mia.
Nessuna pallottola magica
ha in dote la mia armeria.
(« Rammarico », *Il franco cacciatore*, p. 517).

Max, lui, resurgira dans *Il conte di Kevenhüller*¹³ fournissant le titre à l'une des compositions, ce qui révèle une véritable inspiration commune aux deux recueils.

Enfin, « Boemia », le tout dernier poème de *Il franco cacciatore*, éponyme de la dernière section, relate un autre épisode inspiré par *Der Freischütz* :

S'era udito uno sparo.
L'aquila era caduta
altissima – a piombo.
Mi sgretolò il cuore il rombo
d'un grido d'allegria.

¹¹ Cette section a été insérée au dernier moment, trois mois après la remise du tapuscrit à l'éditeur : *Der Freischütz* ne constituait donc pas le canevas de départ, l'idée n'étant apparue que plus tard.

¹² « Viktoria! Viktoria! / der Meister soll leben, / der wacker dem Sternlein / den Rest hat gegeben! » (« Chor », *Il franco cacciatore*, p. 516).

¹³ Mi piacciono i colpi a vuoto. / I soli che infallibilmente / centrino ciò ch'enfanticamente / viene chiamato l'Ignoto. » (« Consolazione di Max », *Il conte di Kevenhüller*, p. 580).

Ah magia, magia.
 Strozzato d'ira e di follia,
 spezzai il mio fucile avaro
 nell'antro della gelosia.
 (« In Boemia », *Il franco cacciatore*, p. 527).

La proie que le protagoniste a attendue vainement pendant des heures, apparaît enfin dans « Boemia » : l'aigle a été touché, mais l'auteur de ce tir a peut-être eu recours à une balle enchantée et vendu son âme au Diable, comme le fera Max, en suivant le conseil du méchant Kaspar.

Bref, le décor germanique, avec tout le substrat culturel et romantique qu'il entraîne – *Der Freischütz* étant considéré comme le prototype de l'opéra romantique allemand et plus exactement du *Singspiel*¹⁴ – est définitivement planté et ouvre le chemin à *Il conte di Kevenhüller*.

*

Dans *Il conte di Kevenhüller* la musique joue moins le rôle de 'décor' ou de didascalie de lecture que de véritable protagoniste : non seulement la deuxième et la troisième section sont intitulées *Il libretto* et *La musica*, mais des personnages inspirés d'opéras célèbres viennent animer les compositions.

Le poème d'ouverture, « Avvertimento », nous plonge directement dans le 'contexte' de ce qui va être le 'texte' poétique et fait de *Il conte di Kevenhüller* le recueil le plus violent de Giorgio Caproni. Il débute en effet par un assassinat aussi cruel que gratuit :

Salito appena sul podio,
 un colpo fredda il direttore.

L'orchestra dovrà far senza.
 Il pubblico urla d'impazienza.

Così (e sarà di certo
 un baratro) comincia il concerto.
 (« Avvertimento », *Il conte di Kevenhüller*, p. 539, vv. 3-8).

¹⁴Le *Singspiel* est un drame musical en langue allemande, proche de l'opéra ou de l'opérette, entrecoupé de dialogues parlés, de chansons et d'arias souvent de coloration populaire, et entremêlé d'éléments magiques ainsi que de créatures fantastiques. On comptera, parmi les *Singspiele* les plus célèbres, *Fidelio* de Ludwig van Beethoven, *L'enlèvement au sérail* et *La flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart, et, bien entendu, *Der Freischütz* de Weber.

La scène s'ouvrant sur l'image d'un concert est aussitôt bouleversée par l'homicide, sur son pupitre, du chef d'orchestre, symbole du guide tant invoqué dans *Il muro della terra* et dont il faut désormais apprendre à faire le deuil. Nous ignorons d'où vient le coup de feu, ainsi que la raison d'un tel geste ; aucune stupeur, ni aucune panique n'anime les gens du public, hurlant comme des bêtes assoiffées de sang ; une « buia massa compatta » complètement aveugle et insensible. La salle de concert prend ainsi les traits d'une arène, d'un lieu sacré destiné au sacrifice qui permet l'exaltation de la violence.

Si l'action se déroule « in ogni dove »¹⁵, le temps est défini selon une double référence historique et musicale :

Giorno : il 14 luglio.
Anno : quello tra Il Flauto Magico,
a Vienna, e, a Parigi, il Terrore.
(« La frana », *Il conte di Kevenhüller*, p. 554, vv. 3-5).

La flûte enchantée de Mozart a été représentée pour la première fois à Vienne le 30 septembre 1791, tandis que la Terreur a eu lieu entre 1792 et 1794 : *Il conte di Kevenhüller* se déroule alors vers 1792, comme le confirme l'Avis placé peu après « Avvertimento ».

Mais pourquoi avoir choisi la Terreur – cette période de la Révolution française dominée par la force, l'illégalité et la répression – comme référence ? La Terreur représente l'échec de la philosophie des Lumières fondée sur la Raison : elle symbolise donc le « mur de la terre », contre lequel la raison, destinée à s'effondrer¹⁶, se heurte tôt ou tard.

Au sujet de *La flûte enchantée*, qui met en scène un combat entre l'Ombre et la Lumière, nous retrouvons Papageno, le plus faible et le moins sage des deux personnages mozartiens, dans « Riferimento » :

«La lotta non è il mio forte.
In fondo, non pretendo nemmeno
la sapienza...»
Ah, Papageno.

Papageno !!
Io senza
un lume...

¹⁵ « Luogo dell'azione », *Il conte di Kevenhüller*, p. 546.

¹⁶ « Ai miei occhi, una frana. / La frana d'un'alluvione. / La frana della ragione. » (« La frana », *Il conte di Kevenhüller*, p. 554, vv. 15-17).

Io che senza
 nume, nel fitto strepitio
 fra spari e clangori,
 cercavo di capire [...]
 (« Riferimento », *Il conte di Kevenhüller*, p. 566, vv. 1-8).

Les premiers vers traduisent les paroles déclamées par Papageno dans la deuxième scène de l'acte II¹⁷, où il proclame son renoncement à la sagesse et à la connaissance, en opposition avec le narrateur qui, au milieu de la confusion et du vacarme provoqué par les coups de feu et par des bruits retentissants, essaie tout de même de comprendre. La connaissance, lorsque aucune lumière (aucun « lume della ragione ») ni aucun Dieu ne peuvent servir de guide, est un parcours difficile et douloureux, un véritable combat mené sans l'aide d'un instrument magique, contrairement à Papageno et Tamino. Ce dernier apparaît dans le poème « Il serpente » :

È questo – mi chiedevo mentre
 varcavo l'ultima porta
 della mia voce – il serpente
 che incenerì di paura
 Tamino, convinto
 del suo ingresso nel niente?
 (« Il serpente », *Il conte di Kevenhüller*, p. 583, vv. 2-7).

Le néant est synonyme de mort, là où la voix s'engouffre et se dissout, en dépit de toutes les astuces employées pour la ressusciter, de toutes les allusions musicales pour en reproduire l'écho.

Aussi, voyons-nous que les références au domaine de la musique se fondent et s'imbriquent désormais dans le tissu poétique jusqu'à constituer les termes d'un décodage allégorique de la vie, entendue comme partition, nécessitant un chef d'orchestre malheureusement inexistant.

À la terminologie et aux références musicales s'ajoute l'intérêt pour les instruments de musique et les sonorités en général, qui subissent une évolution au fil des recueils. Dans *Il muro della terra*, par exemple, les seuls instruments mentionnés sont des tambours qui scandent le temps qui s'écoule – et qui avaient jadis accompagné l'itinéraire d'exil emprunté par Énée – et qui réapparaissent encore une fois dans *Il franco cacciatore* :

¹⁷ « Kämpfen ist meine Sache nicht. Ich verlang ja im Grunde auch gar keine Weisheit. Ich bin so ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speise und Trank zufriedengibt. Und wenn es einmal sein könnte, daß ich mir ein hübsches Weibchen fange... » (Papageno, *Die Zauberflöte*, acte II, scène 2)

Battiti di tamburo rapidi
e bui, martellano
la bara di culla in culla.

(« Romantica, o: i fautori », *Il franco cacciatore*, p. 485, vv. 8-10).

Dans ce recueil, toutefois, des instruments plus diversifiés sont évoqués, tels qu'un violon, le son rauque d'un cor ou celui plus claironnant de trompettes militaires : l'éventail des sons s'amplifie. D'ailleurs, aux roulements de tambour font écho d'autres sons sourds et graves comme le claquement des portes auxquelles on frappe de temps à autre, ou encore le bruit des coups de fusil, qu'ils soient tirés au milieu d'une guerre dévastatrice ou d'une partie de chasse contre une Bête insaisissable.

Quant à *Il conte di Kevenhüller*, l'image de l'orchestre va secrètement hanter tout le recueil. Non seulement nous y rencontrons le plus grand nombre d'instruments, mais le poète nous rappelle, dans le premier texte de la section intitulée *La musica*, que les poèmes sont toujours accompagnés d'une musique de fond :

La quarta d'un violoncello.
Quasi in eco una tuba.
Fra gli alberi un flauto uccello
di fuoco, che un timpano alza in fuga.

(« Strumenti dell'orchestra », *Il conte di Kevenhüller*, p. 593).

Cette musique, composée essentiellement de notes graves, participe directement à l'action : elle représente et symbolise des personnages et des gestes. Aussi, la flûte évoque-t-elle un oiseau alors qu'une timbale en décrit la fuite. Ces instruments, et surtout la « flûte oiseau », nous renvoient assurément à *La flûte enchantée* de Mozart et au personnage de Papageno dont le nom, dérivé de l'allemand "die Papagei" (le perroquet), indique une espèce d'oiseau.

*

Si nous assistons, au cours des trois derniers recueils, à la présence d'un répertoire instrumental toujours plus étendu et varié, celui-ci se restreindra à nouveau dans le recueil posthume *Res amissa* (1991), où les instruments cités sont majoritairement à vent et souvent combinés avec des adjectifs, formant des néologismes tels que « flautoclarinescente », « biancoflautata » ou « flautoscomparsa ». Les instruments à vent, et notamment la flûte, dont le nom dérive du latin *flare* (souffler), se rattachent à la réflexion du poète sur la voix et sur son souffle vital : sur

le *flatus vocis*. De surcroît, ces instruments à vent expriment la volonté d'atteindre une nouvelle harmonie, ainsi que l'exigence d'un langage plus éthéré, épousant la fragilité du souffle.

L'importance accordée à la musique et aux instruments reflète alors une méfiance grandissante à l'égard de la parole et, par conséquent, le besoin d'aller au-delà des mots. La densité d'un lexique appartenant au champ lexical de la musique s'accompagne d'une parole 'raréfiée', mise en lumière par la disposition graphique des vers de plus en plus souvent entrecoupés d'espaces blancs, tels de véritables pauses musicales. Et si le poète tente de s'emparer du caractère unitaire et harmonieux propre à la musique, c'est parce qu'il a pris définitivement acte de la séparation entre le monde des mots et la réalité des choses, de l'unité impossible entre matière et *logos* : la parole poétique, dénuée de toute valeur référentielle, est un signe qui ne transmet pas les choses, mais engendre une réalité autre.

Aussi, après s'être imprégné de nombreuses références musicales et après avoir tenté une dernière fois de s'approprier la magie et la fiction de l'opéra lyrique afin de déjouer illusoirement les limites de la parole, les mots s'espaceront-ils davantage, conférant une impression de fragilité à la page bientôt dévorée par le néant de la mort.

Le recours à la musique représente alors une ultime volonté de comprendre et d'interpréter les signes qui s'amoncellent au delà du « mur de la terre », contre lequel se heurtent en vain des paroles creuses.



+

Pensare in musica. Il quartetto op. 132 di Beethoven e Il conte di Kevenhüller di Giorgio Caproni¹

Lorenzo Peri
Université de Florence

Nelle ultime interviste, Giorgio Caproni dichiarava spesso quanto la profonda costruzione architettonica del *Conte di Kevenhüller*, sua ultima raccolta poetica, avesse nel linguaggio di una precisa partitura musicale la sua più alta idealizzazione-aspirazione formale. Riportiamo questo stralcio d'intervista che occupa ormai un posto di rilievo, secondo gli studiosi di Caproni², tra i documenti paratestuali:

Io ho studiato composizione, amo molto la musica. A tutto preferisco il 'Quartetto in la minore opera 132' di Beethoven: quello è pensiero puro senza la parola, ed è proprio quel che vorrei raggiungere io. Non vedo perché non si dovrebbe pensare in musica. Splendido è il 'molto adagio' di quel quartetto. È un esempio di 'sistema della variazione continua': su un tema si varia come timbro, ritmo, tempo. E io in questo libro ho cercato, come nell'opera musicale, di alternare l'allegro, al grave, lo scherzo al solenne. Si arriva perfino alla barzelletta³.

¹ Il presente studio costituisce una prima riflessione su un argomento che ci proponiamo di sviluppare ulteriormente.

² Cfr. *Giorgio Caproni e la musica, Atti della V edizione del Premio letterario Lerici Golfo dei Poeti*, a cura di Maria Luisa Eguez, La Spezia, Edizioni Cinque Terre, 1991.

³ *Chi è la Bestia*, a cura di Laura Lilli, «La Repubblica», 3-4 agosto 1986. Per tutte le successive citazioni poetiche faremo riferimento a Giorgio Caproni, *Opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani. Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo. Cronologia e bibliografia di Adele Dei, Milano, Mondadori, 1998, «I Meridiani». E, per comodità, indicheremo con una sigla la silloge poetica: *Il passaggio d'Enea* (PE), *Il muro della terra* (MT), *Erba francese* (EF), *Il franco cacciatore* (FC), *Versicoli del controcroni* (VC), *Il conte di Kevenhüller* (CK), *Res amissa* (RA).

La pagina beethoveniana non è certo la sola ad esser stata amata e ricordata dal poeta nel corso della sua vita⁴. Ma l'op. 132 di Beethoven s'impone, o meglio è imposta da Caproni come ideale traguardo estetico, l'unica di cui si specificassero le ragioni, formali e non, che ne hanno permesso l'assunzione a modello di 'purezza' concettuale. Violinista mancato a causa di un'emotività troppo accesa, Caproni negli anni affiderà alla musica la funzione di confermarsi come espressione pura, afigurale del sentimento, senza la mediazione delle parole, e di conseguenza permetterà di approfondire le inquietudini del fare poesia, sostenendo quel pensiero metapoetico e filosofico che dà inizio, col *Muro della terra*, alla 'seconda maniera' di Caproni. Stagione poetica questa di cui la critica ha più volte sottolineato la «necessità di una lettura ininterrotta»⁵, unica *conditio* pregiudiziale per lo studio di un *corpus* poetico in cui ogni testo, ogni libro continua a *battere* ossessivamente sugli stessi temi al fine di penetrare e afferrare il senso ultimo delle cose che sono, anche se «Le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto [...]»⁶. Resta lo sconforto di fronte all'inconoscibilità del reale proprio perché è la parola stessa a renderlo inconoscibile ed estraneo, creando un'altra realtà fittizia, del tutto parallela a quella esistente. È l'altra realtà del nome 'poeta' così come del nome 'Dio' a fondare l'insistenza delle domande metafisiche ed esistenziali che costituiscono il discorso poetico fino alla raccolta postuma *Res amissa*, ma è anche l'altra realtà che il proprio strumento melodico (la rima), forgiato da un'attenzione e una sensibilità tra le maggiori nel Novecento poetico italiano, impone con il suo fatalismo alla voce intima del poeta.

La poesia caproniana dell'ultimo trentennio insomma non fa che certificare a sé il fallimento di se stessa, il suo essere nient'altro che un ostacolo fra l'Io e la vita, possesso di un'alterità parodistica, «abusiva»⁷,

⁴ A partire dall'*Adagio del Quintetto in Do maggiore op. posth. 163* di Schubert e dal *preludio XV op. 28* di Chopin, a cui sono legati precisi componimenti poetici (precisamente la *Poesia per l'Adele* e il *Congedo del viaggiatore cerimonioso*), per arrivare fino al *Flauto magico* di Mozart, al *Träumerei* di Schumann, ai cori del *Der Freischütz* di Weber, agli *Studi melodici e progressivi per violino* di Mazas, al balletto fantastico *L'Uccello di fuoco* di Stravinskij, queste composizioni sono tutte citate più o meno esplicitamente nei testi poetici o nelle interviste.

⁵ Cfr. Anna Dolfi, *Dante e i poeti del Novecento*, «Studi danteschi», 58 (1986), pp. 307-342 (ora in Anna Dolfi, *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996).

⁶ *Le parole* (FC)

⁷ Dall'esergo ai *Versicoli del controcaproni*.

meccanica e dissacrante, con cui il poeta vive in una paradossale coabitazione: il Controcaprone. E tale bifrontismo non deve stupire, dato che la poesia del Caproni 'seconda maniera', proponendosi di ri-creare a parole il reale, necessita di un'interna polarità ironica, indispensabile correttivo per l'eccesso di enfasi lirica conseguente alla maggiore complessità poetica-filosofica dei temi trattati. In questo senso la cancellazione della realtà fenomenica e la decostruzione del linguaggio poetico sono aspetti reversibili e consequenziali di una sofferta «ricerca» di quell'oltre che possa travalicare «il muro delle parole»⁸. Nasce pertanto l'esigenza di riqualificare il proprio strumento formale eliminando, in primo luogo, la «disperata tensione metrica» che, se un tempo poteva essere «[...] un qualsiasi tetto all'intima dissoluzione [...] di tutta una generazione d'uomini [...] nata nella guerra [...]»⁹, adesso invece è l'esatto contrario: «Ahì mia voce, mia voce. / Occlusa. Rinserrata. / Anche se per legame / musaico armonizzata»¹⁰. Dimessa la rima aumentano in contro tendenza le sub-specie isofoniche: allitterazioni, assonanze, consonanze, rime interne ma soprattutto proliferano, fino a fagocitare il testo stesso, i punti di sospensione, gli spazi bianchi, la frammentazione tipografica e quindi ritmica del verso, la sensazione di vuoto, silenzio e afasia. Tutti elementi, questi, suppletivi e funzionali alla con-formazione di un linguaggio poetico disarmonico e disarticolato, inevitabilmente giunto ad una «disappropriata maniera»¹¹. Se qualcosa finisce per sempre è perché fino alla fine Caproni aveva nella mente l'idealità massima di un linguaggio poetico libero dalla matericità del dato verbale, dall'azione di 'traduzione', con inevitabile perdita di senso, che esso opera sull'impressione sensibile. Questo linguaggio 'puro' è la musica, unico «luogo non giurisdizionale»¹² verso cui il poeta cercherà di convergere la poiesi. Applicheremo quindi all'opera caproniana una tripartizione che è propria di quella del compositore tedesco (il 'terzo stile beethoveniano' viene fatto iniziare con l'op. 102) indicata da noi col titolo di Terzo stile caproniano, cercando di fornire un'utile chiave

⁸ *Appunti senza data* (in *Poesie disperse e postume*). Cfr. «Il problema è di far capire quel *quid* al quale le parole da sole non arrivano... Musica più idee, o meglio compenetrazione piuttosto che addizione», Giorgio Caproni, *La scatola nera*, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1996, p. 30.

⁹ Nota a *Il passaggio d'Enea*.

¹⁰ *Ahì mia voce, mia voce* (RA).

¹¹ Cfr. Giorgio Agamben, *Disappropriata maniera*, Prefazione a *Res amissa*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 7-26 (ora in Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 1013-1027).

¹² *L'ultimo borgo* (FC).

di comprensione delle evidenti novità stilistico-tematiche introdotte da Caproni nell'ultima produzione poetica.

1. Il quartetto op. 132

L'impianto definitivo del quartetto si articola in cinque movimenti di cui il terzo, quello citato da Caproni, è intitolato *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart*¹³, fornendo un utile punto di partenza per l'analisi critica. Innanzitutto la relazione della sacralità del canto con la modalità lidica spinge a chiedersi se una tale didascalìa sia riferita esclusivamente al *Molto adagio* (modale) e non all'*Andante*, alternante seconda sezione del movimento, che invece è tonale, in re maggiore per la precisione. Al di là di queste indicazioni, cerchiamo per prima cosa di capire come mai Beethoven volle giustapporre un *Molto adagio* 'modale' ad un *Andante* 'tonale'¹⁴.

Bisogna partire dal dato percettivo: il *Molto adagio*, sia per com'è scritto sia per il materiale usato, restituisce all'ascoltatore una sensazione di pluridirezionalità del suono, di instabilità. Infatti venendo meno nella modalità lidica quel nucleo propulsore, il tritono, capace di rendere il linguaggio funzionale e gerarchicamente organizzato, le tensioni sono create dal numero delle parti in gioco, dal contrappunto, dal timbro delle voci, dal movimento, cioè dall'agogica. Ne risulta un materiale aperto al suo interno a qualsiasi possibilità dal punto di vista direzionale e armonico, non legato a nessuna convenzionale dinamica. Del tutto diverso l'*Andante*: si ha, al contrario, una direzionalità ben precisa dovuta ad articolazioni che si susseguono secondo la logica consequenziale del rapporto di causa e effetto, di tensione (settima di dominante) e distensione (tonica). Questa prima differenza già connota due mondi diversi: il *Molto adagio* è il tempo di un dinamismo statico o di una staticità dinamica, l'*Andante* è invece la dinamicità dettata dalla trasformazione degli eventi in gioco. Infatti la giustapposizione ciclica delle due sezioni (3 volte il *Molto adagio*, 2 volte l'*Andante*) rivela alcune differenze anche sul piano della ri-presentazione:

¹³ *Canto sacro di ringraziamento offerto alla divinità da un guarito, in modo lidico.*

¹⁴ Nel nostro caso si tratta del modo ipolidio plagale che, presentando in *Fa maggiore* il si naturale anziché bemolle, annulla la consueta tensione tritonale tra il IV e il VII grado della scala trasferendola rispettivamente al V e all'VIII grado. Nella scala tonale i due semitoni, tra il IV e V e il VII e VIII grado, che determinano il rapporto di tritono vengono condotti in modo funzionale alla risoluzione sulla tonica. Questa, in breve, la differenza nella gestione di un identico materiale sonoro.

Molto Adagio

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

Il *Molto adagio* iniziale espone in *incipit* tutte le articolazioni con la stessa matrice costruttiva, l'imitazione in stretto tra le quattro voci basata sull'intervallo di sesta *do-la* che si ripete dal violino primo al violoncello fino a che lo spazio polifonico è saturato. Nel momento in cui le voci si susseguono, all'interno si creano altri percorsi, diremo, virtuali, ma che costituiscono il primo segnale di variazione, pur non essendo quest'ultima definita una volta per tutte, cioè non scritta come tale nella partitura ma attuata al momento dell'esecuzione. In effetti la linea del violino primo, *la-sol-do*, nel momento in cui entra il violino secondo, riproponendo la stessa entrata in sesta, si perde nella possibilità di un percorso sonoro alternativo, *la-sol-la*. Dunque la variazione, già all'inizio del movimento, non è data semplicemente dal cambiamento della singola linea, ma dall'interazione di due linee tendenzialmente uguali. Estendendo tale criterio anche alle voci successive, risulterà evidente allora la funzione di quel bicordo *sol-mi* nel violino secondo come interferenza sulla linea della viola così da avere la sequenza *sol-la-sol*, passata in ultimo al violoncello.

Un altro tipo di scrittura, omoritmica (sono tutte minime), serve adesso ad esporre il tema del corale (batt. 2-6). È un corale semplice, non figurato, che procede, come le stesse linee virtuali interne (*la-sol-la*, *sol-la-sol*), per note di volta, nell'estrema semplicità del ritmo.

85 **Molto Adagio**

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello



Anche nel 'secondo' *Molto adagio* è l'intervallo di sesta, *do-la*, a presentarsi in entrata, ma non si limita ad introdurre il tema del corale, bensì continua in questa fluttuazione, secondo un andamento delle linee fortemente sinusoidale e discontinuo. L'assemblaggio di voci con una forte escursione diatonica genera un grado di interferenza massimale, dove una voce passa nel registro dell'altra invadendone lo spazio. Se violino secondo, viola e violoncello danno vita a questa densa matassa sonora, percepibile unicamente nella sua totalità, il violino primo, dal punto grafico del segno, propone il frammento del corale spingendoci a considerare questo il tema e la sottostante parte come accompagnamento. Tale impressione viene smentita poi all'ascolto, dove prevale una sensazione di unità anche perché non di rado il violino secondo va ad interferire, a sua volta, con il corale relativizzando la linea del cosiddetto canto. Il 'terzo' *Molto adagio* esaspera ulteriormente l'interferenza delle parti:

L'ulteriore variazione dell'intervallo iniziale di sesta genera una ramificazione ritmico-melodica che riempie lo spazio pur rarefatto, dove anche

il tema del corale è ormai un frammento, una parte riassorbita nel tutto. Qui nessuna parte, nessuna voce è fondamentale in se stessa ma lo è nella misura in cui si relaziona all'unità, che sappiamo essere struttura aperta ai possibili esiti metafisici prodotti dall'interazione delle varie parti del discorso musicale. È in fondo l'estremo tentativo di salvare l'idea poetica dalla cristallizzazione della forma attraverso la variazione continua del segno come del suono. E in quest'ultima pagina del movimento, «man mano che l'estensione della musica diminuisce e ci sembra di muovere verso il silenzio, tanto più grande si fa in corrispondenza l'intenzione, così come il *multum in parvo* si avvicina gradualmente al grande silenzio di *omnia in nihilo*»¹⁵, di ripetere le stesse formule melodiche dando l'idea di un lento sprofondare dentro di sé, «fino all'inebetimento»¹⁶ dell'esperienza mistica. Tutt'altra cosa abbiamo detto essere l'*Andante*, sia nell'impianto formale che nel carattere ora di accesa vitalità espresso dalla didascalia «Neue Kraft fühlend»:

Andante Neue Kraft fühlend ten.

The image shows a musical score for a section titled "Andante Neue Kraft fühlend". It consists of four staves. The first staff has a tempo marking "Andante" and a performance instruction "Neue Kraft fühlend" above it. The score includes various dynamic markings such as *f*, *ten.*, *p*, *cresc.*, and *sf*. There are also performance instructions like "ten." and "cresc." written above the notes. The music is written in a common time signature and features complex rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

Un nuovo mondo, quello euforico della danza, si apre con gli accenti pesanti, il lungo trillo del primo violino, che costituiscono la matrice su cui si giocano le sorti dell'intera sezione. Ma differentemente dal *Molto adagio* qui si ha tema, melodia e accompagnamento ben distinti l'uno dall'altro. La parte del violoncello, infatti, riveste il ruolo di un basso che accompagna e sostiene da un punto di vista armonico e ritmico la parte principale spettante al violino primo, in una evidente subordinazione dei piani sonori. Ogni elemento acquista, dunque, una precisa funzione armonica, inquadrata in una strutturazione compositiva gerarchicamente ordinata e unidirezionata dalle tensioni tritonali. L'*Andante* si ripete poi pressoché uguale la seconda volta. Le trasformazioni non sono affatto sostanziali: cambia registro la parte del violino secondo passando al

¹⁵ Martin Cooper, *Beethoven. L'ultimo decennio, 1817-1827*, Torino, ERI, 1979, p. 411.

¹⁶ *Il pesce drago* (CK).

violino primo un'ottava sopra; scompare il *la* tenuto e il trillo; vi è un'ulteriore intensificazione ritmica del basso, dove l'ornamentazione delle linee avviene con un procedimento che è tipico della variazione barocca.

In conclusione, nel *Molto adagio* e nell'*Andante* abbiamo elementi diversi armonizzati in maniera differente secondo una funzione comune: l'interazione dei due piani. L'*Andante*, diremo, è il tempo cronologico delle trasformazioni della fisicità nell'ordine consequenziale dei fattori in gioco, risultando in tal modo chiuso su se stesso. Il *Molto adagio* invece è un tessuto fluido, un organismo che incessantemente cambia e si trasforma attraverso continue variazioni effettive e virtuali (quelle create dall'interazione polifonica delle linee melodiche) in quanto non scritte in partitura. In questo senso le ripetizioni della sezione sfuggono da un percorso che le vorrebbe discendenti diretti di quel molto adagio iniziale, perché la variazione obbedirebbe a un principio di unidirezionalità che abbiamo visto esserle estraneo. È piuttosto un ripartire sempre da capo e iniziare, prendendo frammenti del corale, un altro percorso che di volta in volta viene lasciato aperto, in vista di un'unità ritrovata, verso un silenzio estatico. Si comprendono, in ultima analisi, le ragioni che spinsero Beethoven ad accostare la sacralità dell'inno alla coniugazione modale, giustapponendola a quella tonale, lasciando così una riflessione profonda sul dramma della natura umana, lacerata dalla perenne ricerca di un equilibrio tra la sua terrestrità e la trascendenza, tra il finito e l'infinito.

2. Il terzo stile caproniano

Paul Valéry, acuto indagatore delle corrispondenze tra musica e poesia, scrisse: «un musicista può ripetere la sua idea cambiando il modo, il tono, il ritmo, l'andatura – uno scrittore?»¹⁷. L'interrogativo valeriano si collega strettamente a quanto asseriva Caproni nello stralcio d'intervista succitato, spingendoci alla verifica delle coincidenze teorico-formali con l'opera beethoveniana, certo consapevoli, per dirla con Oreste Macrí, che una tale comparazione «è terribilmente difficile e anche contro-natura, trattandosi di opere in linguaggio, il quale è significativo per essenza – cioè esige l'annullamento delle sue risonanze immediate al fine di ottenere il più presto possibile il significato risultante e l'annullamento totale del veicolo verbale»¹⁸.

¹⁷ Oreste Macrí, *Scritti d'arte. Dalla materia alla poesia*, a cura di Laura Dolfi, con uno studio di Donato Valli, Roma, Bulzoni, 2002, p. 315.

¹⁸ *Ivi*, p. 317

Partiamo da un puro dato oggettivo. *Il conte di Kevenhüller*, rendendo omaggio nel titolo ad un'ideale operetta di Franz Lehár, celebre il suo *conte di Lussemburgo*, antepone in esergo una citazione da Aleso Leucasio che invita subito il lettore a soppesare l'eventuale pregiudizio sorto in lui: «*Quest'Operetta a brani, / Lettor, non ti sia sgradita. / Accettata così com'è, / finita ed infinita*». Questa duplicità strutturale («finita ed infinita») la si trova rispecchiata nelle due sezioni che compongono l'opera, *Il libretto* e *La musica*, come impongono i canoni del melodramma. Alcune 'stranezze', però, concorrono a rendere il testo *sui generis* nella forma e nel contenuto: le didascalie di entrambe segnalano per un verso la rarefazione della scenografia¹⁹ affidata ad attori 'brechtiani'²⁰, per l'altro riducono la compagine orchestrale ad un quartetto scomposto dall'impasto timbrico stravinskijano²¹. Quasi una formazione cameristica che però deve fare a meno del proprio direttore il quale, «salito appena sul podio»²², viene ucciso secondo un copione che si vuole fin dalle prime battute allegorico nella scrittura e nella sua rappresentazione. Ribadendo una condizione sofferta per un *bisogno di guida* si dà vita alla *mise en scène* di una «generale Caccia» ad una «feroce Bestia [...] dalla quale furono già sbranati due Fanciulli». Allegoria del Male non per forza definito, ma aperto alle complicità di eterogeneità figurale e semica nelle figurazioni simboliche, la Bestia sfuggirà a qualsivoglia nominazione o facile riduzionismo ermeneutico.

Lo sviluppo dell'idea narrativa si articola come abbiamo detto in due sezioni che nell'insieme interagiscono tra loro secondo un percorso che, a lettura finita, si scopre essere circolare e non consequenziale, nel senso che ogni testo è in funzione degli altri in quanto variazione continua dell'unico tema posto alla base dell'opera. Si ha l'impressione di un procedere fisso, statico, dove il cambiamento non è dato da una singola linea tematica preminente sulle altre, ma piuttosto dall'avvicendamento di testi ogni volta apparentemente simili.

Certezza
(Cadrà.

¹⁹ *Fondale della storia* (CK): «L'acciaio / Il ghiacciaio»; *Luogo dell'azione* (ivi): «In ogni dove».

²⁰ *Personaggi* (ivi): «Alcuni Io. / Quasi mai io. / Altri Pronomi. / Nomi. // Parti secondarie: / le stesse del discorso».

²¹ *Strumenti dell'orchestra* (ivi): «La quarta d'un violoncello. / Quasi in eco una tuba. / Fra gli alberi un flauto uccello / di fuoco, che un timpano alza in fuga».

²² *Avvertimento* (ivi)

Sicuramente
cadrà, anche se non cadrà mai...
Ti basterà crederlo...

Lei...
La preda sempre eludente...
Sempre altra...

La preda
– spara! – che infallibilmente
centrata, oltre il fumo
delle tue canne – oltre il grumo
dei lecci – vedrai scappar via
– celarsi – dentro la sua morte...

La preda che ogni volta svia
il piombo che la atterra, e svisa
ogni bersaglio...

Lei...
La preda che ti uccide uccisa
e ti risuscita...

La preda
dalle mille contorte
tracce, che immancabilmente
colpita fallirai
nell'attimo in cui la abatterai...²³.

Proviamo a porci, *mutatis mutandis*, la stessa domanda da cui era scaturita l'analisi del *Molto adagio* beethoveniano. Come mai Caproni affida la presentazione del 'tema della bestia' («Anche se non esisteva, / la Bestia c'era»²⁴) ad un procedimento compositivo caratterizzato dalla reiterazione del medesimo lemma ad inizio delle singole strofe («la preda») e la ricorsività di elementi lessicali e grafematici (gli avverbi e i punti di sospensione, per esempio), che restituisce al lettore una sensazione di pluridirezionalità sul piano del significante e del significato? Se, infatti, la preda non viene mai definita in modo specifico ma rimarrà «senza forma»²⁵, pur avendole tutte, questa eterogeneità figurale è individuabile in un doppio percorso analitico: da un lato, nella ri-presentazione del 'tema della Bestia' in tutti i testi del *Libretto*, variando nei modi espositivi (la secchezza dell'epigramma, la grazia un po' cerimoniosa della *cabaletta*, i riferimenti al *Flauto magico*, l'aforisma e i *corollari* filosofici²⁶)

²³ *Certezza* (ivi).

²⁴ *La frana* (ivi).

²⁵ *L'onoma* (ivi).

²⁶ Indichiamo in corsivo i titoli delle poesie, fusi nel discorso.

dall'altro lato nell'armonizzazione di elementi linguistici del discorso poetico tendenzialmente diversi. Tale principio di 'variazione continua' infatti riguarda la stessa scansione strofica del testo. Ogni strofa sembra sviluppare per proprio conto una personale proposta contenutistica che trova ragion d'essere solo nell'interazione con le altre, nel chiaro tentativo di strutturare il testo poetico come un ordito polifonico. Lo si vede bene nell'uso degli avverbi: ogni strofa riproponendo continuamente lo stesso contenuto informativo, il paradosso cioè che ciò che è non è e viceversa, imita (e giova ricordare l'entrata degli archi nel quartetto, tutti con lo stesso intervallo di sesta ascendente *do-la*) le altre nella forma (avverbio + tempo verbale al futuro) di modo che l'interrelazione è duplice: «Cadrà. / Sicuramente / cadrà, anche se non cadrà mai... [...]», «[...] infallibilmente / centrata [...] vedrai scappar via [...]», «[...] immancabilmente / colpita fallirai / nell'attimo in cui la abatterai [...]». Anche gli elementi lessicali o sintattici vengono ripetuti almeno una volta, nello stretto: «[...] sempre eludente... / Sempre altra... [...]», «[...] oltre il fumo / [...] oltre il grumo [...]», «[...] uccide uccisa [...]». Lo stesso procedimento di imitazione sintattica tra le singole strofe è anche nei testi contigui (*La preda*): «[...] sull'acqua friabile / del monte (sulla parete / incrinata del lago) [...]», «[...] le febbri di dicembre (i campi / morti d'agosto) [...]», «[...] in continuo colpisce / (fallisce) [...]», «[...] nelle ore / del profitto (nelle ore / della perdita) appare / (s'inselva) [...]».

Caproni, dunque, costruisce il testo poetico in modo tale che tutte le parti (lessicali, sintattiche e strofiche) che lo compongono siano interrelate tra loro come le linee melodiche degli archi nel quartetto beethoveniano. Ogni singola voce infatti non mantiene una preminenza di significato sulle altre ma immediatamente si perde, si armonizza in un'ipotesi opposta e complementare cosicché il principio di variazione non è adoperato solo con la giustapposizione di testi diversi nelle modalità, macrostrutturali, diremo, ma interviene anche nell'operazione di reversibilità ossimorica dei fondamenti minimi della poesia stessa, il lessico. Ed è proprio questa dinamica dei contrari a far sì che il testo poetico, esasperando tutte le contraddizioni e limitazioni, si trovi di fronte al proprio fallimento, all'abisso del non senso. Da qui la ricerca di un perduto discorso nella virtualità di qualcosa che non è scritto, dato una volta per tutte, ma rinnovato dal *controcanto* delle *terze idee* armoniche. In questo senso, l'intervento massiccio dei punti di sospensione, delle lineette e la disposizione tipografica del brano segnano sì «l'impossi-

bilità di portare a termine il tema prosodico»²⁷, ma nell'ottica di un fare poetico che guarda ad un'unità possibile a partire dal coordinamento totale di linee diverse, magari alcune ridotte a frammenti, nel tentativo di permettere un loro accordo armonico (polifonico?) non contemplando rigidi schemi formali. Tutto rimane struttura aperta, sotto le spinte di una variazione continua del tema che è un ripartire sempre da capo, verso una progressiva rarefazione del testo. E allora interpretiamo le linee e gli interventi parentetici la scelta formale appropriata per un contenuto ideologico che vuole nel meccanismo delle antitesi e nella *coincidentia oppositorum* la verifica cognitiva di una realtà altrimenti inconoscibile a sua volta modellata sull'esempio contrappuntistico dell'armonizzazione delle diversità. Identico esito, a questo proposito lo avremo anche con «la fusione istantanea o il corto circuito dei due contrari (apparizione / sparizione), entrambi presenti nella stessa cangiante parola» in quanto determina «una violenta espressione (quasi un'esplosione) del significato che il significante sembra a stento contenere e va nella direzione che porta al massimo di significato col minimo di significante»²⁸. Quanto ai punti di sospensione, ad essi si rimanderà, in termini di tempo e anche di spazio sulla pagina, la capacità di assumere, quasi cassa di risonanza, gli eventuali 'armonici' poetici, termine che Caproni usa spesso per indicare due realtà, significato e significante, che non collimano, impedendo il frazionamento dell'intelaiatura testuale in nuclei interni a se stanti. È lo spazio riservato al silenzio, l'«oltre» in cui gli 'armonici' delle parole possono ritrovarsi tra loro in un percorso immaginario e inconscio che rimane anche in questo caso, virtuale, non scritto.

In definitiva, la scelta caproniana di esasperare il fallimento della propria poesia garantisce la possibilità di un oltre che nel suo non esserci paradossalmente è più presente di qualunque individuazione nominale. La lezione beethoveniana che Caproni fa propria è quella di svincolarsi dalle ristrettezze semantiche delle parole non rispettandone più l'individualità compiuta e di creare un'intelaiatura in cui il grado di interferenza concettuale (di forte escursione diastematica abbiamo detto per il quartetto) sia portato al massimo grado. Sulla scorta quindi del principio di variazione continua appreso dalla partitura il poeta cerca d'affrancarsi da certi meccanicismi e sovrastrutture formali, cercando di intervenire sul segno fino a indebolirne la chiarezza e la finitezza. Su tutto questo

²⁷ Cfr. Giorgio Agamben, *Disappropriata maniera* cit., p. 1025.

²⁸ Cfr. Davide Puccini, *Caproni, il finito e l'infinito*, «Resine», 30 (ottobre-dicembre 1986), pp. 52-53.

si fonda la pluridirezionalità della poesia di Caproni, che nel suo essere «finita ed infinita» sembra inabissarsi nella sua radice più intima, proprio come la preda «che in vortice si fa preda / di sé».

A cominciare dal testo *La preda*, la specificità di questo principio di ‘variazione continua’ riguarda anche le poesie *Io solo*, *Lei*, *La più vana* tra le quali quest’ultimi due testi (*Lei*, *La più vana*) affiancano al sostantivo ‘bestia’ una neoformazione aggettivale il cui secondo membro è una forma di participio presente: «leoneggiante», «gecheggiante», «dragheggiante», «donneggiante». Simbolo polimorfo in continua trasformazione, la Bestia assume plurime valenze anche sul piano della significazione (ónoma, il Male, Dio, Io) tra le quali prende particolare valore la reversibilità con l’Io, nel segno di una speculazione filosofica tesa all’autoriconoscimento²⁹.

Altro dato da segnalare è la sempre minore osservanza della legge rimica a vantaggio delle epifore e delle rime interne (*colpisce:fallisce*) dove, a parer nostro, l’influenza beethoveniana chiarisce ulteriormente le motivazioni della tendenza manieristica dell’ultimo Caproni, per cui la rima diventa oggetto da demistificare, la «preoccupazione prima»³⁰ da cui tutelarsi. È un testo di *Res amissa* a esemplificare, fin dal titolo, la caratteristica principale del proprio strumento musicale, la rima, e che al contempo costituisce la ragione del suo rifiuto, *Fatalità della rima*: «La terra. / La guerra. / La sorte. / La morte»³¹. In questo caso il titolo della poesia gioca un ruolo determinante; esso, infatti, contiene per un verso «la premessa, almeno semantica ma anche sintattica, necessaria allo svolgimento del testo»³² così articolato nella scansione a gradino degli emistichi, per l’altro, la formula conclusiva per una riflessione meta-poetica e psicologica, semplificata nei fattori ossessivi. Un immediato parallelismo si stabilisce a parer nostro tra la dinamica di tensione (settima di dominante)-distensione (tonica) nel sistema tonale per cui ogni elemento armonico è ordinato in funzione di tale rapporto, con la

²⁹ Cfr.: «[...] La preda / che in continuo suicida / in continuo colpisce / (fallisce) la sua ombra...// La preda / (un letame? una rosa?) / che tutti abbiamo in petto, e nemmeno / le febbri di dicembre (i campi / morti d’agosto) portano / sotto tiro... // La preda / evanescente... // La preda / mansueta e atroce / (vivida!) che nelle ore / del profitto (nelle ore / della perdita) appare / (s’inseiva) nella nostra voce», *La preda* (CK).

³⁰ Per «*Erba francese*» (RA).

³¹ *Fatalità della rima* (ivi).

³² Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi. Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del novecento* (terza serie), Torino, Einaudi, 1991, p. 24.

pari attività svolta dalla rima nei riguardi delle tensioni verbali insite nel verso in virtù della sua forza centripeta. Due modi che con i dovuti personalismi esecutivi pervengono ad un medesimo risultato nella forma che Caproni non esitava a definire appunto «fatale». Per questo aumentano le sub-specie isofoniche. La creazione di una fitta trama di corrispondenze interne risponde alla soluzione beethoveniana di lasciare al contrappunto, al movimento delle parti la strutturazione del disegno. La differenza quindi è che cambia il nucleo di tensione (la rima e il tritono) e di conseguenza la dinamica e l'intrinseca ideologia del brano stesso.

E, se della rima continuerà a fare un uso dissacrante e parodistico la voce di un poeta 'in minore', il Controcaponi, che scrive *versicoli* 'alla Caproni', questa voce «abusiva»³³ si giustappone all'intensità dell'altra, quella originale, capace di affacciarsi sull'abisso del suo nulla: «Recito la mia preghiera. / Al Nume? / (Forse / – perduto e senza / revoca – / al vuoto: / al Nome)»³⁴, scrive Caproni sovrapponendosi alle parole di un lied mozartiano (*Abendempfindung* K 523) e parafrasando l'intestazione beethoveniana del terzo movimento (*Heiliger Dankgesang*). Proprio la citazione poetica da *Abendempfindung* ricorda molto da vicino, nel lessico e nella disposizione sintattica, il testo *Nel protiro*³⁵, appartenente ancora alla prima sezione del *Conte*, a differenza della poesia dal titolo mozartiano che è già nella *Musica*. E tale puntualizzazione vuole marcare una precisa volontà dell'autore, che in un'intervista approfondì le intenzioni che sostengono la bipartizione dell'opera: «Le dirò che la parte de *La musica* è la vera parte, l'altra è puramente descrittiva»³⁶.

In *Abendempfindung* l'interrogativo («Al Nume?») è posto fuori della parentesi e non si fa più nessun accenno alla Preda, come se si fossero scelte due («Nume», «Nome») tra le quattro possibilità prospettate nella poesia *Nel protiro* («Preda?», «nome?», «Nume?», «qualsiasi animale?»), pensando di proseguire solo su quelle. Questa considerazione preliminare serve per introdurre un discorso strutturale più ampio che muove dalla dichiarazione di Caproni sull'organizzazione della silloge, in quanto ci

³³ Dall'esergo ai *Versicoli del controcaponi*.

³⁴ *Abendempfindung* (CK).

³⁵ «[...] Riprovai – ma invano – a pregare, / nel protiro della Cattedrale. // (Nel Protiro, forse, / della Preda stessa?... // Di un nome?... // Un Nume?... // Forse / di un qualsiasi animale?...), *Nel protiro* (CK).

³⁶ *Era così bello parlare*. *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di Luigi Surdich, Genova, Il Melangolo, 2004, p. 276.

fornisce un utile spunto di indagine critica per definire il tipo di rapporto tra le due parti del *Conte*, evidentemente diverse.

Innanzitutto segnaliamo ne *La musica* la scomparsa quasi totale del lemma 'Bestia'. Dico quasi, perché nell'ultima strofa della poesia *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione* leggiamo: «Il luogo / è salvo dal fruscio / della bestia in fuga, che sempre / – è detto – è nella parola». Nelle *Note* conclusive scopriamo poi che si tratta di un passo, ripreso non proprio alla lettera, de *La fine del pensiero* di Agamben³⁷. L'eccezione dunque conferma la regola. Tutti i testi della *Musica* infatti non faranno più alcun riferimento diretto alla Bestia, la cui esposizione, nelle sue attinenze semiotiche e allegoriche, può dirsi compiuta nella sezione del *Libretto*. Si dà quindi spazio allo sviluppo del tema fino a che non se ne esplicitano tutte le sue possibilità armoniche («terze idee» le chiamava Caproni) e così che possa fare un'ultimissima, fugace apparizione nel finale in *Smorzando*.

Ancora una volta il rimando a Beethoven si dimostra pertinente. Si era visto che il *Molto adagio*, a differenza dell'*Andante*, si ri-presentava ogni volta diverso, esasperando quel principio di variazione continua che già occupava le primissime battute del movimento. Sotto quest'ottica è possibile guardare anche l'operazione caproniana: nelle due sotto-sezioni che costruiscono *La musica*, *Asparizioni* e *Abendempfindung*, si sviluppano molteplici variazioni 'armoniche', nel senso di un'evoluzione drammatica del contenuto iniziale verso esiti infiniti (e si ricordi l'epigrafe) che trasfigurano il dato primigenio («Anche se non esisteva / la Bestia c'era») tentando di esaurirne le possibilità concettuali, formali e in tutto poetiche, che esso racchiudeva ma che alla fine rimangono aperte («Il cammino / comincia qui? Qui finisce?»³⁸). E un tale meccanismo creativo lo avevamo verificato *in nuce* proprio nella descrizione iniziale della Bestia già sottoposta all'interazione polifonica delle singole strofe, ciascuna col suo portato semantico, senza che nessuna fosse preminente sulle altre. La possibilità delle 'infinite' variazioni della *Musica* è quindi data fin dalla presentazione stessa del tema che sfugge da una definitoria enunciazione perdendosi continuamente nelle ipotesi contrarie e complementari presenti al suo interno. Ogni testo nella *Musica* allora ricorderà

³⁷ Questo il testo del filosofo: «La bestia in fuga, che ci pare di sentir fruscicare via nelle parole, è – ci è stato detto – la nostra voce». L'indicazione bibliografica è fornita, nelle *Note*, da Caproni.

³⁸ *Sospensione* (CK).

il tema iniziale, ma ormai trasfigurato dalla tensione delle «terze idee» che adesso si esplicitano: le voci si ramificano, le suggestioni e i ricordi delle persone care tornano con un inaspettato «amore» bruciato dalla «rabbia»³⁹ e la loro «risorgenza» durante una *passeggiata* o la *Pasqua di Resurrezione* smuove un sussulto nel cuore («Il cuore / ne sobbalzava»⁴⁰). Ma è inutile tentare di fissare il ricordo, «bianche figure vane»⁴¹ si perdono nell'incertezza dell'*ubicazione* e la mente necessariamente riapproda «nel porto della sua interdizione»⁴². Concetti già visti, già espressi altrove, si direbbe, ma a renderli diversi sono le modalità tecniche nell'esposizione, quelle segnalate nei testi del *Libretto* ora utilizzate al massimo grado. *La musica*, «vera parte» dell'opera, lo si vedrà nel suo essere nella sostanza e nei fatti una riflessione su tutto ciò che permane e ciò che si trasforma. Come la musica. Vediamo il testo *Un niente* che ben esemplifica tale volontà di variazione tematica⁴³.

Il gioco degli *opposita* concettuali («parlano» «non parlano»; «mi fanno un gesto» «non hanno un gesto»; «arrivano» «si perdono»; «spariscono» «apparizione») si fa più marcato unitamente all'utilizzo di rime al mezzo (*ponte:sottomonte*; *fanno:hanno*; la consonanza: *argentea:urgente*) e alle fitte corrispondenze interne, tra cui spicca la ripresa, al centro della poesia, dei versi iniziali, ridotti a una frase nominale. Si compie in sostanza un lavoro di scomposizione de-formante del linguaggio poetico («appena / (a pena) / un niente») ottenuto ora con le modulazioni parentetiche ora dall'assetto tipografico del testo, con gli emistichi ordinati polarmente sulla pagina, nell'ordine di un'idea di unità sincretica e contrappuntistica. È quel sincretismo semantico realizzato nel lemma 'asparizione' che nella poesia *Controcanto* (e il titolo è quanto mai significativo) rima col verso successivo, «La morte della distinzione»⁴⁴, quasi a conclusione di

³⁹ *Oh cari* (ivi).

⁴⁰ *Pasqua di Resurrezione* (ivi).

⁴¹ *Passeggiata* (ivi).

⁴² *Pasqua di Resurrezione* (ivi).

⁴³ «Eccoli, gli amici... / Arrivano / A lentissimi passi... / Parlano fra loro... / Non parlano... / Si fermano, nel giorno incerto, / prima del ponte... / Riprendono / sottomonte l'andare... / Mi fanno un cenno... / Non hanno / un gesto... / / Ombre?... / / Già ombre, gli amici arrivano / (si perdono) nell'imbrunire... / Sono in gruppo... / Seguono / La nebbia dell'asfalto e il fiato / dell'erba... / Seguono / il fiume – l'acqua / che argentea e urgente a valle / si frantuma fra i sassi... / Eccoli... / A lentissimi passi... / È buio... / I sassi / Già bui... / Spariscono / Nel medesimo istante / (un guizzo) dell'apparizione... / [...] / Di tutto l'avvenimento, in mente / appena / (a pena) / un niente.», *Un niente* (ivi).

⁴⁴ *Controcanto* (ivi).

una riflessione meta-poetica. Anche il tema è ormai scomparso, non più distinguibile in una chiara fisionomia. È semmai ricordato, presupposto da esiti che sono già altro.

Ogni componente, quindi, a cominciare da un semplice lemma, converge nel contenuto e nella forma a delineare la sintassi d'un cambiamento, che, come per Beethoven, è nel tipo di materiale in sé (nello specifico, il sistema modale nel quartetto; gli elementi grafematici e le neoformazioni lessicali in Caproni) e nella precisa volontà di muovere il linguaggio (musicale e poetico) verso una progressiva rarefazione, verso il silenzio: «[...] Il viaggio / mai cominciato (il linguaggio / lacerato) ha raggiunto / il punto della sua incoronazione. // La nascita. // (La demolizione.)»⁴⁵. Coincidenza questa di «avvio e arresto»⁴⁶ possibile solo nell'«ad libitum» della «pura immaginazione»⁴⁷ dove prende sostegno la necessità di liberare la verità della poesia, non costringerla più a costruzioni razionalistiche che se continueranno a esserci saranno al massimo «costruzioni abusive»⁴⁸. Ma, inutile non ammetterlo, questa poesia «àtona e instabile»⁴⁹ è «un terreno selvaggio» e «il piede inespica»⁵⁰, si arresta come se ci si trovasse sull'orlo di un «baratro»⁵¹. L'ideazione poetica, tenacemente ancorata ad un voler essere che sa di resistenza vitale contro la retorica del nichilismo, sarà allora nuova a se stessa, modellandosi sull'invenzione musicale, insieme corporeità del dato sensibile e 'oltre' metafisico del pensiero puro. E l'approdo ultimo è il silenzio, il *tacet* imposto dall'ultimo verso che chiude la sezione *Asparizioni*: «Non lo nominare»⁵².

Chiudendosi in *Smorzando*, *La musica* lascia aperto il finale alla possibilità di *Altre cadenze*. Si alterna così una vasta congerie di testi i cui estremi vanno dalla dedica *A Rina* per una vita senza la quale «Nulla [...] / sarebbe

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *La passeggiata (ivi)*.

⁴⁷ *L'ubicazione (ivi)*.

⁴⁸ Dall'esergo ai *Versicoli del controcaproni*.

⁴⁹ *La preda (CK)*.

⁵⁰ *Controcanto (ivi)*.

⁵¹ *Avvertimento (ivi)*.

⁵² *Versi controversi (ivi)*: «Tutto / questo inesistente mare / così presente... // Godilo... // Godilo e non lo cercare / se non vuoi perderlo... // Là, / fra la palpebra e il monte. // Come l'erba... // Là in fronte / a te, anche se non lo puoi arrivare... // Negalo, se lo vuoi trovare... // Inventalo... // Non lo nominare...».

quello che è»⁵³ all' indefinito di quella parentesi chiusa che costituisce da sola il testo finale, nel silenzio assordante degli armonici prodotti da «La morte non finisce mai». Trovano spazio testi diversi, in gran parte brevi, graffianti e sarcastici epigrammi, citazioni dichiarate⁵⁴ e nascoste (*Paura terza* in ideale successione con *Paura prima* e *Paura seconda* di Vittorio Sereni), *pensatine*, *ciarlette* e *interrogativi* pronunciati *per le spicce*⁵⁵, 'fino alla barzulletta'⁵⁶ (*Iattura*), come appunto voleva l'autore preoccupato da un sovrabbondare dell'enfasi lirica. Ma vi sono anche altri componimenti più consistenti, quasi tutti ne *I transfughi*, che invece ricordano molto da vicino testi di almeno dieci anni prima. È questo il caso di *La piccola cordigliera, o: i transfughi* dalla cui epigrafe («Da una località negletta dell'Alta Val Trebbia») prende consistenza il rimando a *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia del Muro della terra*⁵⁷.

Le città non sono più quelle «d'una volta» e al «frastuono» cittadino di «parole senza più anima» si preferisce il silenzio, la solitudine di una «località negletta dell'Alta Val Trebbia» dove, è vero, «le ore, quassù, non hanno [...] vampe o impennate di sorta»⁵⁸ ma quel «poco»⁵⁹ di cui si vive basta a dirsi «contenti»⁶⁰. I due testi, a distanza di dieci anni, insistono sullo stesso concetto condividendo la poetica e una discorsività narrativa lontana dalle novità stilistiche delle poesie comprese nel *Libretto*. Risulta evidente che le poesie di *Altre cadenze* (eccezion fatta per i *Testi marittimi, o di circostanza*) riprendono stilemi formali (quartine a schema rimico alternato, baciato o incrociato per esempio) e una modalità espositiva dei temi capitali dell'esistenza umana che sappiamo essere vicina alle raccolte precedenti al *Conte*, almeno a partire dal *Muro della terra*. Come nell'*Andante*, dove la giustapposizione di una sezione interna

⁵³ A Rina (ivi).

⁵⁴ «*Pleurer longtemps solitaire / mène à quelque chose*», Citazione (ivi).

⁵⁵ Le parole in corsivo sono tutti titoli caproniani.

⁵⁶ *Chi è la Bestia* cit.

⁵⁷ «[...] Le città d'una volta / (le belle città costiere / e le bianche spiagge del solo. / Le barche. Le bandiere. / Le donne nudeggianti / sventate e pigre) la mente / più non ci turbano. // Oramai / conosciamo i veleni / che le deturpano. // I vili / mercati d'anime [...].», *La piccola cordigliera, o: i transfughi* (CK); «[...] Il trifoglio / della città è troppo / fitto. Io sono già cieco. / Ma qui vedo. Parlo. / Qui dialogo. Io / qui mi rispondo e ho il mio / interlocutore. Non voglio / murarlo nel silenzio sordo / d'un frastuono senz'ombra / d'anima. Di parole / senza più anima [...].», *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia* (MT).

⁵⁸ *La piccola cordigliera, o: i transfughi* (CK).

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

d'impianto tonale era in funzione di un'unità alta che parlasse dell'uomo anche nei suoi aspetti terreni (l'unidirezionalità cronologica) troviamo qui la medesima soluzione costruttiva. Coticché la raccolta dell'86 si trova ad essere opera bifronte più che mai, mantenendo una dialettica a livello macrostrutturale, polisemica nelle sue attinenze filosofiche, di umanità e trascendenza, voce e silenzio, voluta anche da Beethoven, col *Molto adagio* e l'*Andante*, per la costruzione del terzo movimento.

E se ci soffermiamo sui due testi finali, *Il pesce drago* e *Il mare come materiale* viene più in chiaro quanto appena detto⁶¹. Caproni procede attraverso la scansione anaforica delle forme verbali alla costruzione di entrambi i componimenti. Mentre ne *Il pesce drago* l'andamento fortemente cadenzato, da preghiera, è prodotto dall'iterazione dei verbi all'imperativo, ne *Il mare come materiale* i verbi sono all'infinito. Ma non cambia solo il modo verbale, cambia anche il campo semantico a cui appartengono i verbi: ne *Il pesce drago* quello dell'estasi, ne *Il mare come materiale* quello di un'operatività plasmatrice, a cui le epigrafi rimandano nei due personaggi dichiaratamente distinti (Medardo monaco e lo scultore Ceroli). La preghiera appare a Caproni l'atto decida per eccellenza⁶² salvo poi, bruciando nella trascendenza della forma, recuperare quel silenzio (il «*flatus*») della parola che è tutt'uno con Dio. E la poesia di Caproni è tormentata, come tanta parte della teologia mistica, dallo stesso paradosso gnoseologico fondato sul tentativo di conoscere l'Altro, che è l'Inconoscibile stesso, attraverso quell'esperienza di desoggettivazione e spossessamento («Affonda fino all'inebetimento») che, restituendo l'essere al Nulla dell'Assenza, appare come l'unica 'realistica' possibilità. Poesia e preghiera trovano qui, nel superamento della forma,

⁶¹ *Il pesce drago*: «Nel barato della preghiera... // Sprofondati – fino allo stordimento – / nel barato della preghiera... // Instupidisciti in Dio... // Nel suo nome... // Nel *flatus* / del suo nome... // Immersiti / – a capofitto – nel mare / pietrificante... // Toccare / – fino al soffocamento – / il fondale... // La sabbia / (o melma) dove aculeato / ti inietterà veleno / (ti farà sanguinare) / il pesce drago... // Invoca / il non invocabile... // Affonda... // Affonda fino all'inebetimento... // // (Non hai alternativa, se vuoi / accicare anche il vento.); *Il mare come materiale*: «Scolpire il mare... // Le sue musiche... // Lunghe, / le mobili sue cordigliere / crestate di neve... // Scolpire / – bluastre – le schegge / delle sue ire... // I frantumi / – contro murate o scogliere – / delle sue euforie... // Filarne il vetro in lamine / semiviperine... // In taglienti / nastri d'alge... // Fissarne / – sotto le trasparenti / batterie del cielo – le bianche / catastrofi... // Lignificare / le esterrefatte allegrie / di chi vi si tuffa... // Scolpire / il mare fino a farne il volto / del dileguante... // Dire / (in calmeria o in fortunale) / l'indicibile usando / il mare come materiale... // Il mare come costruzione... // Il mare come invenzione...».

⁶² Cfr. «un atto, / in fondo, di disperazione / e negazione», *Finita l'opera* (MT); «Appunto perché lo preghi, / fratello, Dio lo neghi», *Monito dello stesso* (VC).

il loro sostrato comune. Non mancano, infatti, punti di contatto, se non proprio di interferenza, tra i due testi: infatti si legge «mare pietrificante», ne *Il pesce drago*, che si potrebbe considerare come la giustificazione preventiva di quell'atto paradossale che è «scolpire il mare», a sua volta anticipato, nella non corrispondenza logica tra l'azione verbale e l'oggetto che la subisce, da quell'«acceccare anche il vento» che chiude *Il pesce drago*. E, *tertium datur*, impossibile non notare come la vicinanza, data dall'identica costruzione sintattica di verbo + aggettivo sostantivato, tra «dire l'indicibile» (*Il mare come materiale*) e «invoca il non invocabile» (*Il pesce drago*), diventi subito più stretta, sul piano concettuale, se non proprio equivalenza.

L'accostamento di questi due testi, diremo programmatici, segnala adesso in forma compiuta, che, al pari dell'esperienza mistica, anche la poesia può essere in grado di superare l'oggettualità della forma nominale («Il mare come invenzione») restituendosi così in accordo alla dimensione totalitaria dell'Essere. In definitiva, l'opposizione è netta e il tentativo di andare oltre si fa davvero assoluto, ai limiti dell'allucinazione, se, come già anticipava una poesia del *Franco cacciatore*, «il mare» possa essere «in luogo della storia»⁶³. A patto, però, che «il rumore del mare»⁶⁴ sia quello del violino, quello dello studio 28 di Mazas, che Caproni ancora «ragazzo» udì «incantato» da Albàro, una «collina di Genova vicino al mare»⁶⁵. E l'affettuoso e nostalgico atto d'amore (e «amore» è parola chiave in *Albàro*) per questo luogo dell'infanzia è sì mosso dalla memoria ma anche da un istinto di ribellione per il presente (di uomo e di poeta) che ben si ricollega al discorso metapoetico (e stilistico, dato l'identico uso dei punti di sospensione e della frase nominale) delle due poesie finali del *Conte*.

Ecco dunque la risposta al nostro interrogativo iniziale, lo stesso che muoveva l'analisi del quartetto. Sono proprio questi due testi finali, dove estasi mistica e poesia convergono in un'unità palesata dalle fitte interrelazioni sintattiche e lessicali, a fornire la *summa* poetica del *Conte di Kevenhüller*, pienamente in accordo con il messaggio della *Heiliger Dankesang* beethoveniana. La poesia acquista una dimensione che non è più quella cronologica, unidirezionata (per insistere su termini già utilizzati), e lo fa con un materiale poetico nuovo (la frase nominale, la

⁶³ *Albàro* (FC).

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Note a *Il franco cacciatore*.

dimissione della rima, i punti di sospensione, la reiterazione delle forme verbali e le modulazioni parentetiche) che nel comporre l'architettura del testo lirico parimenti nega al suo interno la sua comprensibilità strutturale, inquietandola con le risonanze 'armoniche' dei vocaboli e la loro organizzazione polifonica. L'ultimo Caproni, dunque, tende ad un'apparente elementarità sintattica che però si salda con la contraddizione in termini, col paradosso gnoseologico del negare per affermare, con l'assunzione della reversibilità ossimorica a idea stessa di libro poetico. È in «questa geografia precisa e infrequentata»⁶⁶, dove si «affonda fino all'inebetimento» nel «baratro della preghiera» e Dio non è più Dio ma solo il «flatus del suo nome» e la poesia è scolpita nelle «musiche» del mare, che tutto si ritrova e subito «si smarrisce» nell'incertezza di essere al buio o alla luce, all'inizio o alla fine di un percorso spirituale che rimarrà, come è giusto, non chiuso, sospeso: «(Il cammino / comincia qui? Qui finisce?)»⁶⁷. Rimane il silenzio, s'è detto, l'infinita di un'anima che continua a conoscersi. Rimane una profonda umanità. E forse era proprio questo che commuoveva, più delle riflessioni estetiche, Caproni ascoltando l'op. 132.

Sigle

CK = *Il conte di Kevenhüller*

EF = *Erba francese*

FC = *Il franco cacciatore*

MT = *Il muro della terra*

PE = *Il passaggio d'Enea*

RA = *Res amissa*

VC = *Versicoli del controcaproni*

⁶⁶Di un luogo preciso, descritto per enumerazione (CK).

⁶⁷*Sospensione (ivi)*.



La musique
dans la littérature
Textes en prose



⊕

La figure de Rossini dans l'esthétique de Stendhal. Entre principes d'une *anti-théorie* musicale et *homologie* artistique

Julien de Saint-Jores
Université Paris 8

⊕

J'aime les opéras de Rossini, mais je serais sans doute tout aussi bien en peine d'expliquer pourquoi je les préfère à ceux de Mozart ou de Verdi, que d'expliquer pourquoi je préfère les tartes au citron aux entremets au chocolat... Je vous prie d'excuser le caractère anti-théorique et presque grossier de cette assertion initiale qui, j'en suis conscient, ne convient pas dans le cadre d'un colloque universitaire. Mais il se trouve que j'aime les opéras de Rossini, c'est ainsi. Je les aime bien que je ne maîtrise pas la langue italienne et que je n'aie lu aucune traduction des livrets de ces opéras. Bien que les paroles ne me soient donc pas entièrement intelligibles, les sujets et les arguments dramatiques me sont tout de même assez souvent, à plus ou moins gros traits, connus (notamment *Le Barbier de Séville*, *La Cenerentola*, *La Gazza ladra*, *Guillaume Tell*...). Cette connaissance approximative des sujets et l'irrésistible énergie des mélodies suffisent pour me faire aimer passionnément les opéras de Rossini. Étant à la fois le plus abstrait et le plus physique, le plaisir musical ne nécessite aucune formation théorique pour qu'on en jouisse et peut parfaitement se passer de commentaires plus savants. On pourrait donc s'en tenir à cette inattaquable assertion : « J'aime les opéras de Rossini, c'est ainsi ».

« Que dans ce qui nous plaît, on ne peut estimer que ce qui nous plaît », tel est le titre que Stendhal donne au si désarmant chapitre 66 de son *Histoire de la peinture en Italie*, chapitre dans lequel on trouve cette formule définitive : « La préférence, dégagée de tout jugement

accessoire et réduite à la pure sensation, est inattaquable »¹. Le plaisir esthétique est ainsi ramené à sa pure, incommunicable et indépassable subjectivité. Stendhal, qui a fait de ce principe radical la clef de son esthétique, expliquait au sujet de la musique en particulier, dans *Vie de Haydn*, qu'un « bel accord enchante l'oreille, un son faux la déchire ; cependant aucune de ces deux choses ne dit rien d'intellectuel à l'âme, rien que nous puissions *écrire* si nous en étions requis »². Pourtant Stendhal a beaucoup écrit sur la musique : il n'a pas consacré moins de quatre ouvrages aux compositeurs qu'il affectionnait, rédigé quantité d'articles et noirci d'encre les pages de son journal intime pour exposer aux lecteurs ses préférences musicales. Nous touchons là à une première contradiction de Stendhal, contradiction que je partage et que j'assume puisque, bien que nous puissions, comme je l'ai dit, nous en tenir à cette proposition inattaquable : « J'aime les opéras de Rossini, c'est ainsi », j'ai néanmoins – je vous rassure – l'intention de creuser, avec Stendhal, un peu plus la série de questions qui sous-tendent cette *évidence* qui se satisfait si bien d'elle-même.

Bien que Stendhal ait pensé le plaisir esthétique selon le critère d'une radicale subjectivité (ses jugements critiques ont d'ailleurs assez souvent un air assez tyrannique : « si j'avais le pouvoir suprême, je ne sais pas trop si je ne ferais pas brûler la galerie du Luxembourg qui corrompt le goût de tant de Français » (HPI, 233) ; ses jugements littéraires sur ses contemporains, dans les articles qu'il fait paraître dans plusieurs revues³, peuvent à l'occasion être également très violents et méprisent le plus souvent toute justification tant soit peu argumentée⁴), il nourrit simultanément un très vif intérêt pour la théorisation des pratiques artistiques et de leur réception, un désir de donner à ses réflexions esthétiques une dimension scientifique. Nous voyons donc chez Stendhal un paradoxe apparent : alors qu'il affirme à plusieurs reprises l'impossibilité de rendre en des termes intelligibles les raisons du plaisir esthétique, il se mêle tout de même de raisonner sur les arts, de raisonner au sens fort de la démonstration. Cette contradiction interne n'apparaît bien sûr pas à

¹ *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1996, p. 232 (par la suite nous utiliserons le sigle HPI, suivi du renvoi aux pages).

² *Vie de Haydn*, Paris, Michel Lévy, 1854, p. 101.

³ Notamment en Angleterre : « London Magazine », « Paris Monthly Review », « New Monthly Magazine »...

⁴ Ainsi, par exemple, Stendhal juge Victor Hugo « somnifère » (*Paris-Londres*, Paris, Stock, 1997, p. 115) et considère que Lamartine a « un esprit vide et stérile » (*Ibid.*, p. 387).

tout moment dans ce que j'appelle par commodité son 'œuvre critique', elle n'est pas consciente à chaque instant sous sa plume, mais certaines formulations me paraissent assez exemplaires à cet égard : ainsi dans *Vie de Rossini*, sans lien véritable avec le texte auquel elle renvoie, nous trouvons dans une de ces notes de bas de page dont Stendhal a le secret, cette remarque improbable : « J'oserais peut-être imprimer un jour un traité sur le beau idéal dans tous les arts. C'est un ouvrage de deux cents pages, assez *inintelligible*, et surtout manquant tout à fait de transitions comme le précédent chapitre »⁵. Nous voyons dans la même phrase se côtoyer des contraires : à côté d'une ambition scientifique d'envergure, Stendhal revendique pratiquement le fait que cet ouvrage théorique sera incompréhensible et ne sera donc d'aucune utilité à personne... hormis peut-être à lui-même. Dans un ouvrage à la portée théorique revendiquée (il se propose entre autres d'étudier la technique vocale de Madame Pasta, de développer des chapitres très érudits consacrés à « la guerre de l'harmonie contre la mélodie »...), Stendhal semble en même temps humilier ses prétentions : « Rien n'étant si futile que la musique, écrit-il, je sens bien qu'il est fort possible que le lecteur se scandalise de me voir faire gravement un nombre infini de petites remarques, ou raconter quelques anecdotes sans chute piquante, et d'ailleurs surchargés de ces grands mots de beau idéal, de bonheur, de sublime, de sensibilité, que je prodigue trop » (VF, 268). Si ces contradictions peuvent décourager qui veut s'enquérir des principes esthétiques de Stendhal, il convient néanmoins de leur prêter une oreille attentive et d'y entrevoir les bases assumées de ce que j'appellerais son *anti-théorie* des beaux-arts.

1. Une esthétique *anti-théorique*

Anti-théorique, l'esthétique stendhalienne l'est à trois égards au moins : parce qu'elle envisage le savoir sur les arts et leur réception au profit exclusif de la création artistique (et non pas, même partiellement, aussi au profit de la connaissance scientifique) ; parce qu'elle rejette l'idée même de son intelligibilité et de sa propre valeur théorique ; enfin parce qu'elle puise ses principaux ressorts non pas dans le champ traditionnel de l'esthétique mais précisément dans des éléments qui sont au mieux hétérogènes aux théories esthétiques classiques (considérations sociales, politiques, climatiques...), voire apparemment contraires : le choix du fil conducteur du corps pour l'appréciation des œuvres de l'esprit.

⁵ *Vie de Rossini*, Paris, Michel Lévy, 1864, p. 250 (sigle VR). C'est moi qui souligne.

C'est peu dire que les écrits théoriques de Stendhal n'ont guère été pris au sérieux. Même ses commentateurs les mieux intentionnés n'accordent pas vraiment de crédit scientifique à ses principes esthétiques, à sa théorie du « beau idéal » par exemple. Au mieux, le plus souvent, ces œuvres supposées théoriques sont-elles considérées du point de la technique littéraire de Stendhal, des éclairages qu'elles apportent à son imaginaire romanesque. Dans ce cercle vertueux de la critique, l'esthétique stendhalienne est convoquée pour servir à définir... l'esthétique stendhalienne. Comment du reste en vouloir aux critiques de ne pas avoir, par exemple, pris au sérieux *Vie de Rossini*, un ouvrage que son auteur juge lui-même « frivole » (VR, 215) ? De là, il n'y a qu'un pas à faire, et que les critiques ont fait aisément, pour véhiculer l'image d'un Stendhal grand romancier mais intellectuel peu sérieux, image que le critique Albert-Marie Colignon, dans *L'art et la vie de Stendhal* – avant Vittorio Del Litto ou Michel Crouzet – fut, dès 1868, l'un des premiers à tenter de redresser : « On s'est tellement accoutumé à ne voir en Stendhal qu'un amateur littéraire, un conteur amusant d'anecdotes grivoises, un touriste, un dilettante, qu'on sera peut-être étonné d'entendre dire qu'Henri Beyle fut un penseur profond, un observateur pénétrant, philosophe fort instruit, logicien rigoureux et original et pourtant tout ce qu'il a écrit : romans, histoire, biographies, impressions de voyage, tous ses ouvrages n'ont été pour lui que le cadre dans lequel il a fait entrer l'objet unique et constant de sa pensée : je veux dire la science de la vie et la science de l'homme »⁶.

Henri Beyle⁷ manifeste dès l'enfance un goût prononcé et un certain talent pour les sciences. A l'École centrale de Grenoble, il montre très vite des dispositions pour l'algèbre et la géométrie et accumule les prix d'excellence dans ces disciplines. C'est donc très naturellement qu'on le destine à intégrer l'École Polytechnique de Paris. Stendhal quitte effectivement Grenoble pour le quinconce des Invalides, mais renonce au dernier moment à Polytechnique. Il ne désire alors, confiera-t-il dans *Vie de Henri Brulard*, vivre à Paris que pour y faire « des comédies »⁸.

Mais Stendhal ne renonce pour autant pas à ses chères mathématiques, il choisit simplement de les faire servir à ses désirs, de leur trouver un

⁶ Albert-Marie Collignon, *L'art et la vie de Stendhal*, Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 397.

⁷ Henri-Marie Beyle ne prendra le pseudonyme de 'Stendhal' qu'à partir de la publication de *Rome, Naples et Florence en 1817*.

⁸ *Vie de Henri Brulard*, Paris, Gallimard, « Folio », 1973, p. 350.

terrain d'application plus proche de ses préoccupations philosophiques. Même s'il rêve d'écrire des comédies, ses projets littéraires sont inséparables de son projet philosophique dont la réalisation est entreprise à partir de juin 1804 avec la *Filosofia nova*. Dans ce texte étrange, demeuré inachevé, il envisage de formuler en langage mathématique la composition de l'âme humaine, de réduire à des théorèmes l'action et la genèse des passions. « Ma cohabitation passionnée avec les mathématiques m'a laissé un amour fou pour les bonnes définitions, sans lesquelles il n'y a que des à peu près »⁹, écrira-t-il dans *Vie de Henri Brulard*. Cette mathématique des passions que propose la *Filosofia nova* trouvera encore une formulation plus scientifique à travers l'emploi que Stendhal fera constamment des théories du groupe dit des Idéologues (autour de Destutt de Tracy, principalement les médecins Pinel et Cabanis). *L'Idéologie* de Destutt de Tracy éclairera de manière déterminante sa représentation de la mécanique des passions et sera surtout à l'origine de son intérêt pour la physiologie et de l'application qu'il tentera d'en faire pour élaborer sa future théorie des beaux-arts. C'est sur la base de la nécessité de comprendre les rapports entre les idées, les passions et le corps que se fait l'adhésion de Stendhal à l'Idéologie. Il fera immédiatement sienne la première vérité de mouvement sensualiste héritier d'Helvétius et de Condillac : « penser, c'est sentir »¹⁰, aucune idée n'étant jamais autre chose que le souvenir d'une sensation. Pour les Idéologues, le mécanisme des idées repose sur le fonctionnement du cerveau, lui-même déterminé par la physiologie générale, qu'il faut donc connaître à fond pour envisager complètement l'origine des passions humaines et donc aussi l'origine du plaisir esthétique.

Cette science des passions appliquée aux beaux-arts trouvera chez Stendhal ses premiers profonds développements dans *Histoire de la peinture en Italie* en 1817. Je n'entends pas entrer dans le détail d'un livre aussi hétéroclite et si riche en idées, mais j'en indiquerai très rapidement quelques traits significatifs pour mon propos. J'évoquerai notamment la fameuse théorie des « tempéraments » que Stendhal emprunte aux *Rapports du physique et du moral* de Cabanis. Stendhal y distingue six « classes d'hommes » (le sanguin, le bilieux, le flegmatique, le mélancolique, le nerveux et l'athlétique) dont les « caractères » (je rappelle que « caractère » signifie chez Stendhal la manière habituelle pour un

⁹ *Ibid.*, p. 362.

¹⁰ Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy, *Éléments d'idéologie. Idéologie proprement dite*, Paris, Vrin, 1970, vol. I, p. 107.

individu de chercher le bonheur) varient en fonction de leurs dispositions physiologiques particulières (tailles des poumons, vitesse de la circulation sanguine, réactions humorales, irritabilité musculaire et nerveuse, etc.). Ces tempéraments, selon Stendhal, « ne dévoile[nt] pas tant les individus que les nations » (HPI, 210) et recouvrent donc généralement des types nationaux bien déterminés, selon également le type de gouvernement en vigueur, le climat, l'influence des prêtres, les mœurs (à chaque tempérament Stendhal associera par exemple le Français, l'Italien, l'Allemand, l'Anglais, le Hollandais, etc.) : cet ensemble de conditions contribue à faire émerger dans telle ou telle nation un « beau idéal » qui correspond aux vertus qu'elle prise. Les dimensions politique, climatique, morale et religieuse sont constamment évoquées par Stendhal quand il aborde la question de la nature et de la genèse des passions humaines (cela ne constitue pour autant pas spécialement une originalité au début du XIX^e siècle). À titre d'exemple prenons la description du tempérament flegmatique que Stendhal associe, avec beaucoup de méchante ironie, au Hollandais : « Vous voyez s'avancer un gros et grand homme blond avec une poitrine extrêmement large [...] on s'attend à le trouver plein de feu ; c'est le contraire. C'est que ce poumon si vaste, comprimé par une graisse surabondante, ne reçoit, et surtout *ne décompose* qu'une petite quantité d'air. Des organes de la génération et un foie qui manquent d'énergie, un système nerveux moins actif, une circulation plus lente et une chair plus faible, des fibres originairement molles, une sanguification entravée par l'abondance des sucs muqueux, telles sont les premières données du tempérament flegmatique » (HPI, 218). Au moral, l'état habituel de notre pauvre flegmatique hollandais, « est un bien être doux et tranquille ; sa vie a quelque chose de médiocre et de borné » (HPI, 219). Le sentiment esthétique chez le Hollandais est aux antipodes de ce qu'il peut-être chez le bilieux italien... Pour illustrer son propos et la variété des sentiments esthétiques selon les tempéraments, Stendhal convoque le *Pâris* de Canova et le *Moïse* de Michel-Ange : « le sanguin et le mélancolique préféreront peut-être le *Pâris*. Le bilieux sera ravi de l'expression terrible du *Moïse*, et le flegmatique trouvera que cela le remue un peu » (HPI, 244). Ce sont principalement les arts plastiques que Stendhal considère dans son système esthétique-physiologico-climatico-politique du « beau idéal », mais il ne tardera pas à appliquer ses fantaisistes théorèmes à la musique.

En effet, bien que Stendhal ait d'abord considéré que la musique n'avait pas de « beau idéal »¹¹, il procède dans *Vie de Rossini* à des distinctions d'idéals musicaux. Ainsi il explique l'idéal musical qui s'est développé en Allemagne par la combinaison de plusieurs de ces mêmes facteurs qu'il appliquait aux arts plastiques dans *Histoire de la peinture en Italie* : « le froid ayant donné des organes plus grossiers à l'Allemand, sa musique sera plus bruyante. Le même froid qui glace les forêts de la Germanie et l'absence du vin l'ayant privé de voix, et son gouvernement paternellement féodal lui ayant fait contracter l'habitude d'une patience sans bornes, c'est aux instruments qu'il demande des émotions » (VR, 349-350). Mais il faut remarquer que c'est aux conditions physiologiques qu'il donne l'argumentation la plus développée (*Histoire de la peinture en Italie* de ce point de vue est tout à fait exemplaire).

Le terme de « beau idéal » qui vient à Stendhal directement de sa lecture de Winckelmann peut sembler très incongru puisqu'en fait d'idéalité, ce beau idéal est au contraire circonstancié à l'extrême à tel point qu'il semble mettre ainsi en péril la possibilité même d'une théorie. Il faut entendre « idéal » comme un mouvement de correspondance entre un individu qui a « germé » (la métaphore végétale est également très courante chez Stendhal) dans certaines circonstances et le type de bonheur qu'il veut que l'art lui promette et le type de passions que cet art éveille en lui. Ainsi, à la question de savoir pourquoi en 1820 Mozart ne plaît pas en Italie, Stendhal répond : « c'est tout simple, *sa musique n'est pas calculée pour ce climat* [...] elle est destinée surtout à toucher, en présentant à l'âme des images mélancoliques, et qui font songer aux malheurs de la plus aimable et la plus tendre des passions. Or, l'amour n'est pas le même à Bologne et à Königsberg ; il est beaucoup plus vif en Italie, plus impatient, plus emporté, se nourrissant moins d'imagination » (VR, 27).

Les grandes tendances historiques du « beau idéal », Stendhal les ramasse en deux grands mouvements : le « beau idéal antique » et le « beau idéal moderne ». Je ne peux guère m'y attarder, aussi, pour aller vite, me contenterais-je de rappeler que le « beau idéal antique » correspond dans les productions artistiques aux vertus qui sont prisées dans les sociétés primitives et antiques. En ces temps où la survie d'un peuple dépend des aléas de la chasse, des récoltes, des guerres, c'est l'utilité, la froideur, la force qui seront les vertus principales qu'auront pour tâche

¹¹ « Il me semble que la musique n'a pas de beau idéal » (*Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, vol. I, p. 826).

d'exprimer les arts (utilité, c'est-à-dire ce qu'il est bon de savoir pour survivre : chasser et se battre ; la froideur, c'est-à-dire la sérénité et la grandeur des dieux, la valorisation de l'attitude noble mais résignée de l'homme face à son destin ; la force, c'est-à-dire la valeur qui résume toutes les valeurs guerrières et nobles de la sage Antiquité). Ces vertus continueront, en se raffinant, d'être au cœur des œuvres d'art produites par les civilisations grecques et romaines aux époques de leur plénitude (Stendhal les identifiera particulièrement dans l'art statuaire). Le « beau idéal moderne », ce sera simplement la dévalorisation de ces mêmes valeurs devenues facultatives avec les progrès, techniques et agricoles ; avec la relative pacification des peuples (mais chaque fois que revient le temps des guerres, note Stendhal, c'est à nouveau la force qui redevient la vertu cardinale qu'expriment les beaux-arts), ce sont d'autres vertus qui sont prisées et c'est notamment la grâce et l'élégance qui supplantent la représentation de la force (l'art de manier l'épée ou le pistolet ne nécessite plus les fortes musculatures de l'antique, mais de l'agilité, l'intelligence, l'esprit vif de l'ingénieur dans le style de Beaumarchais). L'homme moderne qui aime les arts est un gentilhomme aimable, qui ne craint pas chaque jour pour sa vie, mais aime les salons, a de l'ambition pour sa carrière, aime l'amour pour lui-même, la galanterie, etc. C'est généralement avec un certain cynisme que Stendhal applique à l'histoire des arts des éléments apparemment hétérogènes pour expliquer leur évolution, non pas à partir de critères esthétiques mais aussi bien à partir de la physiologie que des progrès techniques de la civilisation moderne : « La force individuelle, qui était tout dans l'Antiquité, n'est presque plus rien au milieu de notre civilisation moderne. Le moine qui inventa la poudre à canon, modifia la sculpture : la force n'est plus nécessaire qu'aux subalternes » (HPI, 156).

L'apport d'éléments *a priori* hétérogènes pour rendre compte des pratiques artistiques et de leur réception constitue une constante du cynisme stendhalien. La référence à la physiologie, comme on le verra, a notamment vocation à discréditer toute approche théorique de type idéaliste des beaux-arts au profit d'une *anti-théorie* symbolique qui puise aux sources de la vie pour appréhender création et plaisir esthétiques.

2. La « révolution rossinienne » selon Stendhal

Dans le domaine de la musique, c'est à Rossini que Stendhal a dévolu le rôle historique de donner à l'Europe son « beau idéal moderne ».

Comme Canova le fit dans la sculpture en osant diminuer la taille des muscles des personnages pour les rendre plus gracieux, en donnant à ses figures une taille svelte, de la sensibilité dans le regard, et surtout de la grâce et de l'élégance dans toutes les attitudes. C'est ce qu'en musique a réalisé Rossini : « suivant sans s'en douter, les traces des Canova, il a substitué l'élégance à cette force, si utile et si exprimée dans la Grèce antique; il a compris la tendance de son siècle, il s'est écarté du beau idéal de Cimarosa, précisément comme Canova a osé s'écarter du beau idéal antique » (VR, 73).

Mais avant d'en venir plus précisément à Rossini, attardons-nous brièvement sur la place de la musique dans le dispositif stendhalien et les raisons pour lesquelles il voit dans la musique « le plus puissant des beaux-arts » (VR, 276).

La Renaissance avait permis de redécouvrir la *mimesis* des anciens Grecs, c'est-à-dire l'imitation de la nature. Le romantisme – ou mieux encore ce que Stendhal appelle le « romanticisme » – ce sera encore l'imitation de la nature, mais pas de la nature objectivement et froidement représentée comme au travers d'un miroir idéalisant. Ce sera au contraire une nature intériorisée, ce sera en quelque sorte l'imitation de soi par soi, la projection d'un état d'esprit sur la nature, la sentimentalité devant toujours régner sur le beau idéal moderne. La musique est vraiment l'art de cette époque, parce qu'elle est l'art le plus expressif de la sensibilité et de la sentimentalité humaine. « La musique, écrit Stendhal, ne peut [...] avoir d'effet sur les hommes qu'en excitant leur imagination à produire certaines images analogues aux passions dont ils sont agités » (VR, 45). La musique est également l'art dont les moyens sont les plus limités et les plus naturels (la musique peut en effet se contenter du chant et ainsi peut se passer de tout instrument ou accessoire comme la danse – il suffit d'avoir un corps pour faire de la musique. Mais la musique est aussi l'art le plus abstrait, un art sans représentation autre que celle qui se forme dans l'imagination de l'auditeur. En termes schopenhaueriens, nous pourrions dire que la musique mérite la suprématie sur tous les arts parce qu'elle est pratiquement la vie elle-même, elle est l'art dont le voile représentatif de la vie est le plus ténu, le plus mince, presque sans distanciation. La musique, selon Schopenhauer, n'est pas « comme les autres arts une reproduction des Idées, mais une reproduction de la volonté au même titre que les Idées elles-mêmes. C'est pourquoi l'influence de la musique est plus puissante et plus pénétrante que celle des autres arts :

ceux-ci n'expriment que l'ombre, tandis qu'elle parle de l'être [...]. Elle n'exprime pas telle ou telle joie, telle ou telle affliction, telle ou telle douleur, effroi, enchantement, gaieté ou calme d'esprit. Elle peint la joie même, l'affliction même, et tous ces autres sentiments pour ainsi dire abstraitement. Elle nous donne leur essence sans aucun accessoire, et, par conséquent aussi, sans leurs motifs »¹². Les beaux-arts sont des représentations objectivées de la vie (au sens où elles ont une existence matérielle plus ou moins pérenne), la musique c'est l'expression de la vie elle-même, le cours incertain, cruel et énergique des passions humaines. La musique n'existe que dans l'âme, elle n'existe que pour un auditeur, fut-il celui qui, chantant seul dans la forêt, jouit de sa propre voix.

C'est là que commence à se préciser l'analyse stendhalienne de l'opéra et singulièrement de l'opéra italien. Pourquoi l'opéra, dans l'esthétique stendhalienne prime-t-il la musique instrumentale ? On aurait en effet pu s'attendre à ce que – justement parce que l'opéra suppose une représentation, une scène, des actions, des paroles, un déroulement dramatique – il soit aussi moins pur, étant situé à la croisée de la littérature et de la musique. Si tel n'est pas le cas selon Stendhal, c'est précisément en raison du rôle prédominant de la voix humaine dans l'opéra, en raison de cet instrument de la nature qui présente selon lui deux avantages comparés aux instruments de la musique purement orchestrale. D'abord la voix « prononce des paroles intelligibles qui indiquent à l'imagination des auditeurs le genre d'images qu'ils doivent se figurer » (VR, 277-278). L'autre avantage tient à la variété des inflexions sonores et à « l'impossibilité pour la voix d'être sans passion » : cette caractéristique « l'emporte de beaucoup à mes yeux sur l'avantage de prononcer des paroles ». Ce sont, nous dit Stendhal, « les nuances de la voix qui prouvent la passion », les mots ne sont qu'un canevas. Un air italien a cinquante ou soixante mots, trop peu pour exprimer des nuances : « les paroles ne peuvent être qu'un canevas ; c'est la musique qui se charge de le couvrir de brillantes couleurs ». Je le cite encore : « les paroles ne sont que *les étiquettes du sentiment* [...] une fois que nous avons saisi deux ou trois mots qui nous apprennent que le héros est au désespoir, ou au comble du bonheur, fort peu nous importe que nous entendions distinctement les paroles du reste de l'air ; l'essentiel c'est qu'elles soient chantées avec l'accent de la passion. De là vient qu'on assiste avec un sensible plaisir à un opéra bien chanté, quoique les paroles soient dans une langue

¹² Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, « Quadrige », Livre III, § 52.

étrangère ; il suffit qu'une personne dans la loge vous donne le mot des principaux airs [...] je concluais de ces observations que l'accent des paroles a beaucoup plus d'importance en musique que les paroles elles-mêmes » (VR, 277, 278).

L'œuvre de Rossini prouve par elle-même cette conclusion. À titre d'exemple significatif, *Le Siège de Corinthe* et *Moïse et Pharaon*, les deux premiers opéras que Rossini a composés pour le Théâtre de l'Académie Royale de musique de Paris (1826 et 1827), ne sont que des reprises et adaptations d'œuvres antérieures (*Maometto secondo* et *Mosè in Egitto*, respectivement de 1820 et 1818) sur des livrets français nouveaux. Mais on n'en interprète depuis longtemps que les transcriptions italiennes. *Guillaume Tell*, qui est en revanche une création originale en langue française et le plus 'français' des opéras de Rossini, est très rapidement devenu *Guglielmo Tell*. On ne peut chanter Rossini qu'en italien, c'est la mélodie de la langue elle-même et ses vertus physiques qui font l'association naturelle de la musique de Rossini et de la langue italienne. Le chant fait dire aux mots plus qu'ils ne signifient. Rossini, cet « homme pressé »¹³, comme le qualifie Frédéric Vitoux, doit produire une telle quantité d'opéras qu'il n'a pas assez de temps ni de ressources pour innover chaque fois... Il se plagie lui-même, reprend l'ouverture de telle œuvre qui deux ans plus tôt n'avait rencontré aucun succès pour la mettre avec plus de bonheur telle quelle dans une autre, quelque différent que puisse être le sujet. Il en va ainsi de nombreux *arias*, *duetti* que l'on retrouve à l'identique dans deux ou trois opéras différents.

Dans l'opéra de Rossini, la musique est un flux continu (il a aboli la distinction entre récitatif exprimant l'action et *aria* qui exprime les sentiments) qui se soucie peu de la qualité de l'argument dramatique. Ses livrets sont d'ailleurs généralement considérés comme assez faibles. Cette faiblesse dramatique ne pose aucune difficulté à Stendhal pour qui justement « les passions et les amours vulgaires, qui remplissent chaque année des romans nouveaux, sont ce qu'il faut à la musique ; [qui] se charge, à proportion du génie du maestro, de leur ôter l'air vulgaire et de les élever au sublime » (VR, 277). Étant tout entier du côté de la musique, l'opéra rossinien exprime une sorte d'extrême de l'esthétique stendhalienne. Nous avons vu que pour Stendhal, le critérium des arts, c'est le plaisir individuel et que ce plaisir vient du corps... Et pour

¹³ Frédéric Vitoux, *Gioacchino Rossini*, Paris, Mazarine, 1982.

lui, la musique de Rossini, « c'est la musique la plus physique [qu'il] connaisse » (VR, 107).

Selon Stendhal, la musique d'opéra est entièrement assujettie au plaisir ou déplaisir physique, indépendamment de ce que le drame, l'action, les vers disent à l'intelligence. « On va chercher bien loin, nous dit-il, une belle raison métaphysique ou littéraire pour expliquer pourquoi l'*Elisabetta* ne fait aucun plaisir; c'est tout simplement qu'on étouffait dans la salle et qu'on était mal à son aise ». On retrouve là tout le cynisme de Stendhal, cette façon de ridiculiser les théories esthétiques issues de l'idéalisme (pensons notamment à Kant pour qui le sublime esthétique a à voir avec le dépassement des formes *a priori* de la sensibilité, avec l'humiliation de la volonté et avec la destination morale du sujet... toutes questions fort métaphysiques en effet que Stendhal balaye en disant que si l'*Elisabetta* a été déplaisante c'est tout simplement qu'on était mal assis dans la salle). Après le cynisme, c'est le fameux « médycynisme » que Rossini inspire à Stendhal qui cite dans *Vie de Rossini* les conclusions du médecin Cotugno sur *Moïse* : « Entre autres louanges que l'on peut donner à votre héros, mettez celle d'assassin. Je puis vous citer plus de quarante attaques de fièvre cérébrale nerveuse, ou de convulsions violentes, chez des jeunes femmes trop éprises de la musique, qui n'ont d'autres causes que la prière des hébreux au troisième acte, avec ce superbe changement de ton » (VR, 45). Ce que je viens d'appeler « médycynisme » (que Stendhal inspira peut-être à Nietzsche qui fera lui aussi un grand usage de la métaphore physiologique, expliquant par exemple que ses objections à la musique de Wagner sont principalement intestinales !), Stendhal, on l'a vu aussi avec la théorie des tempéraments, le pousse assez loin (*Vie de Rossini* réclame la venue d'un Lavoisier de la musique !), mais il a, comme chez Nietzsche, également une forte dimension symbolique. Cette métaphore scientifique inscrit le plaisir musical dans le domaine de la sensation, de la pure subjectivité... Et je crois qu'elle permet de résoudre la contradiction que j'ai posée au principe de mon exposé : non pas seulement la question de savoir comment Stendhal peut envisager de théoriser sur ce qui ne relève que de la pure subjectivité – sur le modèle de la musique – mais aussi et surtout pourquoi Stendhal s'est engagé dans une telle démarche.

3. *Homologie* artistique : Rossini, un autre Stendhal

Il me semble que la question du « pourquoi » de cette démarche trouve très souvent sa réponse sous la plume de Stendhal, notamment à travers cette formule récurrente dans son œuvre : « Réfléchir sur les beaux-arts fait sentir » (cf. notamment VR, 40)¹⁴. C'est aussi pour son propre plaisir que Stendhal théorise les arts, l'étude de la peinture lui a appris à aimer la peinture, écrire sur la musique lui fait mieux aimer encore tel ou tel opéra.

La passion de Stendhal pour Rossini ne sera que passagère et contrastée. Stendhal écrit dans son journal du 11 décembre 1819, soit quatre ans avant de publier *Vie de Rossini*: « La musique de Rossini est jolie et quelque fois belle, mais jamais, jamais sublime » (quatre ans plus tard, c'est précisément le « sens du sublime » qu'il saluera en Rossini), « Il met trop de détails ; sa musique manque tout à fait de simplicité; apparemment qu'au fond il a peur d'ennuyer. Par l'effet de cette foule de détails, il est parfaitement compris du vulgaire et fait les délices de la canaille des cœurs [...] ...de sublime de Rossini, je ne connais que le *duetto* d'*Armide*, mais je parierais qu'il l'a chipé à quelque auteur inconnu »¹⁵ (ce même *duetto* dont il écrivit quelques mois plus tôt, avec encore ce « médicisme » caractéristique, dans une lettre à Mareste qu'il « vous fera bander d'amour pendant dix jours. Si votre vessie vous le permet, entendez-cela »). Onze années plus tard, son jugement sur Rossini sera beaucoup moins enthousiaste dans ses *Souvenirs d'égotisme*, lorsqu'il dira du chevalier Alexandre Micheroux qu'il avait « assez de bon sens ou de bon goût musical, comme on voudra, pour n'être pas dupe tout à fait de la crème fouettée et des fanfaronnades de Rossini »¹⁶.

Ce qui a sans doute fasciné Stendhal chez Rossini, c'est qu'il est toujours intégralement lui-même et jamais comme un autre (« être comme un autre », regrette Stendhal dans *Histoire de la peinture en Italie*, c'est « le grand principe du siècle » – HPI, 162 –). C'est son énergie, sa féroce originalité, son naturel. Comme l'a remarqué Liliane Lascoux, il n'y a pas à proprement parler d'esthétique rossinienne dans le sens où il n'a laissé aucun écrit théorique, aucun manifeste. C'est un dilettante de génie, improvisateur paresseux, créateur fécond mais qui se plagie lui-même à

¹⁴ Cette même formule, avec plus ou moins de variations, se retrouve abondamment dans le journal et la correspondance de Stendhal.

¹⁵ *Œuvres intimes* cit. (11 décembre 1819).

¹⁶ *Souvenirs d'égotisme*, Paris, Gallimard, 1983, « Folio », p. 119.

longueur d'opéras¹⁷. Parler d'esthétique rossinienne, c'est parler d'une esthétique consubstantielle à sa pratique, immanente, spontanée, comme jaillissante de son âme. Rossini est simplement lui-même, il a sa propre voix, reconnaissable entre toutes.

À cet égard, Liliane Lascoux souligne la proximité entre les deux hommes quant à la création. Elle argue que Stendhal aurait eu cette vive passion pour Rossini parce qu'il aurait reconnu en lui « le dilettante qu'il était lui-même dans sa démarche créatrice, dans sa faculté d'improvisation »¹⁸. À propos de *Vie de Rossini*, Jean Prévost allait plus loin encore et faisait remarquer qu'il « n'existe pas de centre d'intérêt dans le livre ; nous en trouvons un, c'est Stendhal et non pas Rossini »¹⁹. Cette remarque me semble très éclairante en ce sens que ce que Jean Prévost voit à l'œuvre dans *Vie de Rossini*, c'est la fameuse mutabilité stendhalienne et un aspect de sa pseudonymie chronique... Derrière Rossini, ce serait encore Stendhal lui-même, un *alter ego*.

Pour filer la métaphore physiologique chère à Stendhal, je dirais que nous pourrions constater, à travers le traitement de la figure de Rossini dans cette œuvre, la tentative de construction d'une *homologie* artistique²⁰ : la réduction à une même source passionnelle de tous les aspects de la vie et de l'œuvre artistique de Rossini et de Stendhal. En prêtant à Rossini ses propres goûts, passions et conceptions de la vie, Stendhal se construit une image de lui-même. Ce Rossini-là n'est pas moins la projection fictionnelle d'Henri Beyle que le sont Julien Sorel, Mosca ou Lucien Leuwen dans les romans.

Henri Beyle est un être fuyant qui a joué toute sa vie à brouiller les pistes. Son œuvre est par excellence une œuvre clandestine, larvée sous

¹⁷ Sans doute Stendhal a-t-il salué aussi en Rossini le plagiaire autant que le créateur authentique... parce qu'il a pratiqué lui-même le plagiat plus que beaucoup d'autres écrivains célèbres : à titre d'exemple *Histoire de la peinture en Italie* et *Vie de Haydn* sont essentiellement des plagiat ! « On dit beaucoup de mal de Rossini : c'est un paresseux, il vole les entrepreneurs, il se vole lui-même, etc., etc. Oui, mais il y a tant de musiciens vertueux qui me font bâiller ! » (*Voyages en Italie*, Paris, Gallimard, 1973, « Bibliothèque de la Pléiade », 323).

¹⁸ Liliane Lascoux, « Quelques aspects de l'esthétique rossinienne chez Stendhal et Balzac », conférences « Littérature et musique » (10 avril 2002).

¹⁹ Jean Prévost, *La création chez Stendhal*, Paris, Gallimard, 1996, « Folio », p. 256.

²⁰ En biologie, l'homologie désigne un lien évolutif entre deux traits observés chez deux espèces différentes, laquelle est due au fait que toutes deux l'ont hérité d'un ancêtre commun.

une foule de pseudonymes plus ou moins aisément identifiables²¹. Mais il serait illusoire de penser qu'il y aurait autant de Stendhal que de noms sous lesquels il s'est caché, comme si les liens entre l'homme et ses différentes activités étaient unilatéraux, sans communication, sans nécessité interne permettant de les relier. La pluralité des noms n'est qu'un effet de la nature fluctuante, insaisissable de l'expérience de pensée stendhalienne, expérience qui ne trouve aucun domaine adéquat dans lequel s'inscrire, d'où sa clandestinité. Il n'occupe jamais pleinement aucune des disciplines où il s'exerce, non par insuffisance mais parce qu'il les déborde systématiquement en remettant en cause, par sa propre pratique, l'artificielle division entre théorie et création artistique.

En effet, c'est en artiste que Stendhal entre en philosophie, qu'il s'imprègne des théories scientifiques de son temps, de même que c'est en artiste qu'il se fait historien et théoricien des arts. L'intérêt de Stendhal pour tous les champs des sciences et des arts n'a de sens pour lui que dans la perspective de la création artistique, c'est-à-dire non pas seulement en vue d'écrire des romans ou des nouvelles, mais d'un élargissement de soi à toutes les sphères d'expression possibles. Créer pour Stendhal, c'est donner la forme de son caractère à tout ce qu'il approche, y compris quand il entreprend d'écrire sur la vie d'un autre, Rossini, qui n'est qu'un autre lui-même.

Rossini est donc à la fois une figure représentative de l'esthétique de Stendhal, il en est en tout cas un 'personnage' de premier plan, mais c'est aussi, il me semble, une figure sublimée de lui-même, l'image d'une vie au rythme de l'ouverture de *Guillaume Tell*, des maîtresses, des succès, de l'aventure... Je n'ai même pas rappelé cette première évidence : de quel Rossini pouvait bien parler Stendhal, qui ne l'a sans doute jamais rencontré, qui n'avait encore que trente et un ans quand Stendhal a publié *Vie de Rossini*, alors que Rossini allait de beaucoup lui survivre (mais Stendhal a alors fait preuve d'une intuition remarquable : l'essentiel de l'œuvre est déjà composé) ? Frédéric Vitoux, dans son excellent livre consacré à Rossini, prévient le lecteur : « Il serait imprudent de croire Stendhal sur parole. Il est parfois italien jusqu'au mensonge et s'il écrit, c'est pour faire passer ses rêves dans la réalité, pour se consoler d'échecs en se projetant dans la vie de Rossini, en lui prêtant les réussites amoureuses

²¹ Son plus célèbre pseudonyme est évidemment 'Stendhal' (du nom de la commune allemande de naissance de Winckelmann et près de laquelle il vécut une de ses grandes passions amoureuses entre 1807 et 1808). On relève également entre autres 'le petit-neveu de Grimm', 'Monsieur Van Eube de Molkirk', etc.

et mondaines les plus propres à l'enchanter »²². De toute façon, toujours selon Frédéric Vitoux, « Rossini n'existe pas », c'est une création, chacun a son propre Rossini que l'on range, selon ses intérêts et ses goûts, dans le camp de l'harmonie plutôt que dans le camp de la mélodie, on le veut paresseux et hyperactif, dilettante et profond savant musical, plagiaire et innovateur, grandiloquent et subtil, gai et ténébreux...

*

À chacun son Rossini, nous retombons sur la simplicité de ma proposition initiale : « J'aime Rossini, c'est ainsi ». Stendhal a sans doute aimé un Rossini sensiblement différent... Mais n'écrit-il pas lui-même qu'en définitive, le but de son œuvre critique « est de faire en sorte que chaque spectateur interroge son âme, se détaille sa propre manière de sentir... »²³. C'est donc la passion et le plaisir, pour lui-même comme pour ses lecteurs, qui restent les lignes d'orientation de l'esthétique de Stendhal. Il me semble que c'est précisément cela qui fait la beauté et l'intérêt des arts, de la musique particulièrement : ils suscitent toujours en nous ce désir d'interprétation infini.

Sigles

HPI = *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1996.

VR = *Vie de Rossini*, Michel Lévy frères, 1864.

²²Frédéric Vitoux, *op. cit.*, p. 132.

²³*Critique amère du salon de 1824 par Monsieur Van Eube de Molkirk*, « Journal de Paris », 31 août 1824, article réédité dans le volume *Salons*, Paris, Gallimard, 2002, « Le Promeneur ».

La musique, agent dramatique de l'aventure dans les romans d'Emilio Salgari

Laura Guidobaldi-Pagliardini

Université de Provence

À Giancarlo Taré, salgarien de cœur

Né à Vérone en 1862, Emilio Salgari fut un romancier particulièrement prolifique. Fils de commerçants sédentaires, il caressa longtemps l'espoir de devenir capitaine dans la marine et de pouvoir ainsi sillonner les mers lointaines. Mais, à l'exception d'une traversée de l'Adriatique qui le conduisit de Venise à Brindisi, il ne concrétisa jamais son projet. Il se consacra, en revanche, à l'écriture et, très jeune, il publia ses premiers récits d'aventures.

Ce que Salgari ne put connaître et admirer de ses propres yeux, il le parcourut, l'assimila et le rendit palpable par l'imagination. À l'aide de sa plume inépuisable, de ses très nombreuses lectures et de son constant souci de documentation, l'écrivain véronais 'emprunta' tous les chemins et toutes les mers du globe, pour réussir le tour de force de donner à ses romans un habillage exotique, géographique et ethnique d'une extrême précision. Sur la base des informations qu'il glanait dans les journaux de voyages et les récits d'explorations, sur les coutumes des populations lointaines, sur leurs mœurs chargées d'exotisme et de mystère, il n'eut de cesse de réinventer des contrées reculées et fantastiques, et d'y mettre en scène les exploits hardis de ses héros dans des histoires riches en suspense et en rebondissements.

Épigone de Gustave Aimard, de Louis Bousсенard et, bien sûr, de Jules Verne¹, Salgari a voué sa vie à la mise en œuvre romanesque des

¹Salgari a indéniablement subi l'influence de Jules Verne. Il suffit de rappeler quelques titres comme *Duemila leghe sotto l'America* (1888), *Attraverso l'Atlantico in pallone* (1896), *Al Polo Australe in velocipede* (1896). Les deux romanciers présentent néanmoins de nombreux points de divergence. En particulier, là où, chez Verne, dominent l'imagination scientifique, l'utopie industrielle du futur ou l'aventure comme conquête, chez Salgari, on croise plutôt la perte des valeurs, l'humanisme et la complexité de l'âme, l'aventure comme utopie de la justice et du courage. on croise plutôt la perte des valeurs, l'humanisme et la complexité de l'âme, l'aventure comme utopie de la justice et du courage.

aspirations aventureuses dont, adolescent, il avait rêvé en secret. Il n'y a de limites ni temporelles ni spatiales à son imagination. Ainsi, parmi les personnages de ses romans, on croise aussi bien des corsaires antillais que des pirates malaisiens (dont le célèbre Sandokan). De même, il transporte son lecteur du désert du Sahara aux steppes de la Sibérie, des frontières du *Far West* aux régions inexplorées de l'Amérique du Sud. Passant du romanesque à l'état pur, aux annotations historiques, géographiques et ethnologiques, il ne néglige aucun détail susceptible d'enrichir ses récits, qu'il s'agisse de descriptions physiques et psychologiques des personnages, de traditions et de coutumes, ou encore de précisions concernant l'environnement naturel, la flore et la faune.

Toutes ces descriptions, ces annotations, ces considérations sont conçues, dans la genèse de l'écriture salgarienne, comme des préludes, des phases préparatoires à l'avènement dramatique de l'aventure. Elles contribuent de la sorte à la construction de la *fabula* et à l'épanchement de son souffle épique. Elles sont destinées à impliquer fortement le lecteur, à le faire pénétrer progressivement dans les méandres du récit en sollicitant tous ses sens. L'évocation de mets raffinés aux saveurs capiteuses éveille ses sensations gustatives. Son toucher est stimulé par la douceur soyeuse des étoffes, mais aussi par celle de la chevelure de certains personnages féminins. Les fragrances exotiques excitent son odorat. Sa vue n'est pas en reste, loin de là, avec les innombrables descriptions matérielles et chromatiques en tout genre qui jalonnent les récits. Mais une des caractéristiques les plus remarquables de cette écriture romanesque est sans aucun doute la fréquente sollicitation de l'ouïe chez le lecteur. L'omniprésence et la diversité des éléments sonores dans les récits de Salgari (musique, chants, danses, bruits multiples, cris, etc.) sont souvent déterminantes pour la progression et les développements de l'action, au point que son écriture se nourrit de musicalité en même temps qu'elle l'alimente.

L'amour de la musique et la musique de l'amour

Dans le roman *Le tigre di Mompracem*², écrit en 1900 et dont l'action se déroule en Malaisie, Salgari narre les aventures du célèbre et redoutable pirate Sandokan, que les autochtones ont surnommé 'le Tigre de la Malaisie'. Flanqué de son inséparable ami portugais, Yanez, et de ses

² Emilio Salgari, *Le tigre di Mompracem*, Milano, Rizzoli, 2002, « BUR » (les numéros de page entre parenthèses se réfèrent à cette édition).

nombreux compagnons de piraterie (les *tigrotti*), Sandokan sillonne la mer de Bornéo à la recherche des navires de la Compagnie des Indes. L'essentiel de son action consiste à combattre l'usurpateur occidental venu dépouiller le peuple malaisien de ses biens et de sa liberté. L'histoire se déroule au milieu du XIX^e siècle. Sandokan et ses hommes ont établi leur repaire sur l'île de Mompracem, « *isola selvaggia, di fama sinistra, covo di formidabili pirati* »³ (5), au large des côtes de Labuan. C'est précisément à Labuan que se trouve la résidence de Lord Guillonk, aristocrate anglais qui commerce avec la Compagnie des Indes. Guillonk est aussi l'oncle de Marianna, une jeune fille née d'un père anglais et d'une mère napolitaine, « *dai capelli biondi come l'oro, gli occhi più azzurri del mare, le carni bianche come l'alabastro* »⁴ (8). Autant de qualités qui enflamment le cœur de Sandokan et font naître une passion amoureuse 'vibrante' entre ces deux personnages que tout semble séparer, à commencer par leurs surnoms : Marianna est surnommée la 'Perle de Labuan' en raison de sa beauté exceptionnelle, de son teint d'albâtre et de son extrême bonté, tandis que Sandokan doit son surnom de 'Tigre de la Malaisie' à sa force, à son courage et à sa détermination impitoyable face à ses ennemis. Or il se trouve que leur histoire commune prend sa source dans la musique, avant même que n'ait lieu leur rencontre.

À un stade encore antérieur, l'élément sonore se manifeste déjà d'une manière symbolique et teintée de mystère : il est véhiculé par le récit qui a été rapporté à Sandokan à propos de la jeune femme. Il s'agit d'une 'rumeur' qui court au sujet d'une créature « *meravigliosamente bella, tanto bella da essere capace di stregare il più formidabile pirata* »⁵ (8). À la fin du premier chapitre, lorsque Sandokan annonce à un Yanez perplexe et abasourdi son intention de se rendre à Labuan, au péril de sa vie, en quête de cette femme, il confesse : « *Una forza irresistibile mi spinge verso quella spiaggia, e una voce mi sussurra che io devo vedere la fanciulla dai capelli d'oro, che io devo...* »⁶ (12). Tout se passe comme si ce qui n'était, au début, qu'une 'rumeur' venue de l'extérieur, commençait peu à peu à se transformer en une 'voix' intérieure et mystérieuse

³ « Île sauvage, de sinistre réputation, repaire de pirates redoutables » (toutes les traductions sont de l'auteur de l'article).

⁴ « aux cheveux blonds comme l'or, aux yeux plus bleus que la mer, à la peau blanche comme l'albâtre ».

⁵ « Merveilleusement belle, belle au point d'être capable d'envoûter le plus redoutable des pirates ».

⁶ « Une force irrésistible me pousse vers ces rivages, et une voix me murmure qu'il faut que je voie la jeune fille aux cheveux d'or, qu'il le faut... ».

susceptible de guider inéluctablement le héros vers son destin amoureux. D'ailleurs, cette force troublante qui prend l'ascendant sur la volonté du pirate, l'empêche de terminer sa phrase, ce qui confère, paradoxalement, au silence qui suit, une éloquence particulièrement lourde de sens.

Ce n'est que plus tard, au chapitre VI, que la musique vient se mêler à la voix intérieure qui pousse Sandokan à la rencontre de Marianna. Après avoir été blessé lors d'une bataille navale survenue au large de Labuan, le hasard veut qu'il soit recueilli et soigné précisément chez Lord Guillonk, qui ignore tout de l'identité de son hôte. Emblématiquement, le premier objet qui attire l'attention de Sandokan, dans la chambre où il se réveille, est un piano. Il observe ensuite, attentivement, les autres objets qui témoignent des centres d'intérêt et des activités de Marianna : un chevalet qui supporte un tableau, une table en acajou couverte d'une broderie, un élégant tabouret sur lequel est posé son propre *kriss* (son arme de poing) et, à côté, un livre à l'intérieur duquel se trouve une fleur séchée. Dans sa description de cet environnement domestique délicat, Salgari se plaît une fois encore à suggérer l'opposition apparente entre les deux personnages. La présence du poignard malaisien, symbole masculin d'une réalité sauvage et sanguinaire, au milieu d'un mobilier imprégné des valeurs féminines d'une existence vouée à la culture et à la sérénité, préfigure l'harmonie improbable qui va pourtant réunir Marianna et Sandokan. Mais le véritable vecteur de cette harmonie se révèle être de nature musicale. Il s'agit des accords d'un instrument à cordes qui arrivent jusqu'aux oreilles de Sandokan depuis une autre pièce, et qui produisent sur lui un effet inattendu : « Tese gli orecchi ma non udi alcuna voce ; però in distanza udivansi dei suoni delicati che parevano gli accordi di una mandola o di una chitarra [...] ». « Si direbbe che questa musica mi tocca il cuore... e che mi fa provare una sensazione che mi è nuova e inesplicabile [...] »⁷ (51, 54).

Avant de pouvoir admirer la grâce et la beauté de Marianna, Sandokan est frappé par les notes mélodieuses qui s'élèvent de sa mandoline. La fonction narrative de la musique consiste ici à anticiper l'entrée en scène du personnage féminin, qui n'est encore qu'une présence sonore aux oreilles de Sandokan. Mais ces quelques notes suffisent à le charmer, à conquérir et à asservir son cœur. Un peu plus tard, l'apparition de la jeune

⁷ « Il tendit l'oreille, mais n'entendit aucune voix ; on entendait pourtant, au loin, des sons délicats qui semblaient être les accords d'une mandoline ou d'une guitare [...]. "On dirait que cette musique atteint mon cœur... et me fait éprouver une sensation pour moi nouvelle et inexplicable" [...] ».

femme ne fait que confirmer le trouble déjà occasionné par la musique, et laisse le terrible Sandokan en proie à un enivrement qu'il est incapable de contrôler et, *a fortiori*, de juguler :

Mai aveva udito una voce così dolce accarezzare i suoi orecchi, abituati all'infemale musica del cannone e alle urla di morte dei combattenti [...]. Pareva che fosse in preda a profondi pensieri e ad una viva commozione [...]. Ad un tratto [...] un suono rauco gli rumoreggiò in fondo alla gola, pronto a irrompere, ma le labbra rimasero chiuse e i denti si strinsero con maggior forza in un lungo stridio⁸ (56-57).

Les différents registres sonores évoqués dans ce passage sont aussi l'occasion, pour Salgari, de réitérer l'idée d'une opposition entre les deux personnages : tandis que la douce voix de Marianna 'caresse' les oreilles de Sandokan, celui-ci émet instinctivement un son rauque qui ne dépasse pas ses lèvres, et se transforme en un long grincement qui n'a rien d'harmonieux.

Si, la plupart du temps, ces manifestations musicales et sonores s'inscrivent pleinement dans la logique épique et romanesque de l'histoire racontée par Salgari, il n'en va pas toujours ainsi. Notre romancier, en effet, accorde parfois une fonction et un statut plus surprenants aux éléments musicaux dans ses récits. Le cas le plus curieux et digne d'intérêt est sans doute celui qui consiste à faire de la musique un vecteur de patriotisme qui n'a aucun lien direct avec les préoccupations de ses protagonistes. Ainsi, nous savons déjà que Marianna a des origines italiennes napolitaines. L'héritage parthénopéen de l'héroïne est mis en évidence non seulement par l'instrument typique qui accompagne son chant, à savoir la mandoline, mais encore par la langue dans laquelle elle chante, qui se trouve être, précisément, l'italien. L'auteur Salgari, et non pas le narrateur, nous rappelle qu'il est le maître de son récit et, à ce titre, il s'octroie l'occasion de rendre un discret hommage à son pays. Tout lecteur assidu de son œuvre a pu en faire le constat. Pour ne citer que deux exemples significatifs, nous rappellerons que le Corsaire Noir, protagoniste du roman éponyme, dont l'action se déroule dans la mer des Caraïbes, au XVII^e siècle, est un aristocrate italien⁹ ; de même que le

⁸ « Il n'avait jamais entendu une voix aussi douce caresser ses oreilles, habituées à la musique infernale du canon et aux hurlements des combattants frappés par la mort [...]. Il semblait être en proie à des pensées profondes et à une vive émotion [...]. Soudain [...] un son rauque monta du fond de sa gorge, prêt à jaillir, mais ses lèvres demeurèrent closes et ses dents se serrèrent avec une force accrue, en un grincement prolongé ».

⁹ Emilio di Roccabruna, conte di Valpenta e di Ventimiglia.

Capitan Tempesta, qui donne son titre à un autre roman, est en réalité une duchesse italienne qui parcourt l'Orient déguisée en homme¹⁰. Salgari, en bon patriote d'une Italie unifiée, mais toujours en quête d'une identité nationale et d'une image internationale, saisit l'occasion d'associer positivement son pays à la trame de ses romans. Ainsi, lorsque Marianna initie musicalement Sandokan à la douceur des sentiments et à la perspective d'un monde sans violence et sans vengeance, la langue italienne est étroitement associée au prodige qui transforme le Tigre de Malaisie :

Sandokan, quando ella cantava le dolci canzoni del lontano paese natìo, [...] non era più la Tigre della Malesia, non era più il sanguinario pirata. Muto, anelante, [...] rattenendo il respiro per non turbare coll'alito quella voce argentina melodiosa, ascoltava [...] come se avesse voluto imprimersi nella mente quella lingua sconosciuta che [...] gli soffocava le torture della ferita [...] dimenticava la sua Mompracem, i suoi *prahos*, i suoi tigrotti [...] ¹¹ (61).

Marianna Guillonk est un personnage emblématique qui ne se résume pas à son amour de la musique. Salgari la situe sciemment au carrefour de plusieurs cultures, autant par sa naissance et son éducation occidentales, que par son acclimatation et son ancrage au monde oriental. Elle est l'incarnation métaphorique d'une fusion idéale, d'une mutuelle compréhension et acceptation entre deux mondes et deux civilisations. Elle, qui vient d'un Occident dépositaire de la raison, de la morale et de la mesure, se prête idéalement à la confrontation avec la diversité et l'inconnu, avec un Orient baigné de mystère, de séduction et d'excès : « Era diventata una appassionata cultrice della musica, dei fiori, delle arti belle [...] e ben spesso, indomita amazzone, percorreva i grandi boschi,

¹⁰ Emilio Salgari, *Capitan Tempesta*, Milano, Fabbri, 2002. Il s'agit de la duchesse Eleonora d'Eboli. Nous pourrions encore citer des titres de romans qui font une allusion directe à l'italianité, comme : *I Robinson italiani* (1896), *La Bohème italiana* (1909). À propos de *Capitan Tempesta*, voir aussi l'article de Claudio Gallo et Giuseppe Bonomi, *Di Hamid o del bel Capitan Tempesta, ovvero di Eleonora duchessa d'Eboli*, « Interval(les) », II, 3, 2008, pp. 10-33.

¹¹ « Sandokan, lorsqu'elle chantait les douces chansons de son lointain pays natal, n'était plus le Tigre de la Malaisie, il n'était plus le pirate sanguinaire. Muet, en proie à un désir ardent [...], retenant sa respiration pour ne pas perturber avec son souffle cette voix argentine et mélodieuse, il écoutait [...] comme s'il avait voulu imprimer dans son esprit cette langue inconnue qui [...] lui faisait oublier les tortures de sa blessure [...] il oubliait son Mompracem, ses *prahos*, ses *tigrotti* ».

inseguendo perfino le tigri, o pari ad una najade si tuffava intrepidamente nelle azzurre onde del mar malese »¹² (60).

Les sensations et les émotions que la musique et le chant de Marianna ont imprimé dans l'esprit de Sandokan ne s'effaceront plus. Retourné seul dans son île, il n'aura de cesse de les retrouver et, bien sûr, de retrouver Marianna à travers elles. Pour ce faire, Sandokan a à sa disposition un instrument de musique, un harmonium qui provient, selon toute probabilité, du pillage d'un navire. Illustrant, sans le savoir, l'adage selon lequel la musique adoucit les mœurs, le pirate confie un peu naïvement sa quête de l'harmonie perdue, depuis qu'il s'est éloigné de Marianna, au clavier de cet instrument dont il ne parvient à tirer que des sonorités lugubres et discordantes :

Darei mezzo del mio sangue per imitare quelle care romanze ch'ella mi cantava [...] una lingua straniera [...] una lingua celeste che Marianna sola poteva conoscere [...]. Fece scorrere le dita sulla tastiera suonando una romanza selvaggia, vertiginosa di un effetto strano, nella quale pareva talora di udire gli scrosci di un uragano o i lamenti di gente che muore¹³ (124).

Les ressources sonores du cinéma favorisant l'exploitation de la musique, le rôle de l'harmonium de Sandokan est davantage développé et mis en évidence par Sergio Sollima, dans son adaptation cinématographique¹⁴. Dans le film, en effet, ce précieux objet, si étroitement lié au souvenir et à la personne de Marianna, devient un véritable instrument de communication entre les deux amants. Lorsque Marianna, qui a rejoint Sandokan sur son île pour devenir son épouse, veut le rappeler auprès d'elle, elle joue de l'harmonium. Ses notes résonnent d'un bout à l'autre de l'île et informent Sandokan du désir de Marianna, ou, dans certains cas, l'avertissent de l'imminence d'un danger.

Salgari, pour sa part, s'en tient à une musique dont les connotations sont essentiellement liées aux sentiments, à l'amour, à l'harmonie des

¹² « Elle était devenue une connaisseuse passionnée de musique, de fleurs, de beaux-arts [...], et bien souvent, telle une farouche amazone, elle parcourait les vastes forêts, se lançant même à la poursuite des tigres, ou, pareille à une naïade, elle plongeait intrépidement au cœur des vagues d'azur de la mer malaisienne ».

¹³ « Je donnerais la moitié de mon sang pour imiter les chères romances qu'elle me chantait [...] une langue étrangère [...] une langue céleste que seule Marianna pouvait connaître [...]. Il fit courir ses doigts sur le clavier, jouant un air sauvage, vertigineux, d'un effet étrange, dans lequel on croyait entendre tantôt les grondements d'un ouragan, tantôt des lamentations de mourants ».

¹⁴ *Sandokan*, film de Sergio Sollima, réalisé en 1976.

relations humaines. Mais, sans se départir de la finalité amoureuse, il peut aussi attribuer à la musique une sensualité qui éveille le désir autant que l'amour chez ses personnages, conformément à une vision un peu stéréotypée de la séduction orientale. C'est ce que l'on trouve, par exemple, dans un roman comme *La favorita del Madhi*¹⁵.

De la danse de l'abeille aux valse de Strauss : la musique dans tous ses états

La favorita del Madhi est un roman construit sur un fond historique. Le cadre, toujours exotique, est africain, puisque l'histoire se déroule au Soudan vers 1885, à l'époque de la révolte fomentée par le *Madhi* (farouche guide spirituel et chef de guerre) contre les colons étrangers. L'histoire dans l'Histoire tourne autour de l'amour passionné du jeune officier Abd-el-Kerim pour la belle Fathma, qui fut la favorite du Madhi.

Le personnage de Fathma est, dès son apparition, lié à la musique. Il s'agit d'une danseuse arabe qui fait son entrée en scène en exécutant une danse de séduction, la danse de l'abeille. Nous sommes au début du roman et cette danse, ainsi que la musique qui l'accompagne, constituent le véritable point de départ de toute l'intrigue. Le protagoniste, Abd-el-Kerim, fiancé avec Elenka, une jeune grecque impulsive, se trouve dans le café d'un petit village arabe. Soudain, on annonce l'arrivée d'une femme d'une beauté extraordinaire. Comme pour Marianna, l'apparition de Fathma est précédée par une musique : « Il suono del cembalo s'avvicinava e si arrestò davanti alla porta del caffè. S'udì un fruscio di vesti di seta e un istante dopo una donna entrava nella stanza »¹⁶ (17). Le bruissement même de la soie précède et introduit le personnage, puis accompagne la gestuelle irraisonnée de la danseuse dans sa simulation d'une lutte contre une abeille. Mais cet environnement sonore et musical atteint aussi le protagoniste au plus profond de son être, car il tombe follement amoureux de la splendide almée :

L'almea s'era messa ad agitare le braccia come se cercasse di respingere l'ape che voleva punzecchiarla, atteggiando il suo superbo volto ad una grande angoscia, ed agitava il leggero velo azzurro con una varietà di movenze voluttuose. Talvolta si soffermava come spossata e i suoi occhi, che scintillavano d'un fuoco strano, selvaggio, si portavano su Abd-el-Kerim,

¹⁵ Emilio Salgari, *La favorita del Madhi*, Milano, Mursia, 1973 (pour tous les renvois).

¹⁶ « Le son du tambourin se rapprochait et il s'arrêta devant la porte du café. On entendit un bruissement de vêtements en soie, et l'instant suivant une femme entra dans la pièce ».

il quale trasaliva come gli penetrassero in fondo all'anima. La lotta con la supposta ape durò per un buon quarto d'ora animata dall'incessante suono del cembalo, poi l'almea s'arrestò angosciata e smarrita, gettando un grido acuto di dolore. L'ape apparentemente [...] le faceva sentire l'acuto suo pungiglione¹⁷ (18-19).

À partir de cette danse, Fathma devient le personnage autour duquel s'articule toute l'histoire. L'épisode est déterminant pour la suite du roman à plusieurs titres. D'abord, parce qu'il propose d'une manière originale, en recourant à la musique et à la danse, l'illustration métaphorique de la naissance de l'amour. En effet, de même que la jeune femme simule l'attaque et la piqure d'une abeille, par un transfert de signification, le romancier suggère qu'Abd-el-Kerim est intensément 'piqué' par le charme et par la rare beauté de la danseuse : « La sua faccia era visibilmente alterata, [...]. Non respirava quasi più, lo si avrebbe detto [*sic*] pietrificato »¹⁸ (18). Mais cet épisode est aussi déterminant parce qu'il constitue la préfiguration d'autres événements à venir. La danse de l'abeille est une lutte, un affrontement, une forme, donc, d'antagonisme. Or la suite du roman repose essentiellement sur des oppositions, des conflits, des relations d'hostilité entre les principaux personnages. L'histoire est dominée par les rivalités entre Abd-el-Kerim et Notis (le frère d'Elenka, lui aussi amoureux de Fathma) ; entre Fathma et Elenka, toutes deux amoureuses d'Abd-el-Kerim ; et, surtout, entre Abd-el-Kerim et le Madhi qui n'a pas renoncé à Fathma.

On voit donc bien, à travers cet exemple de *La favorita del Madhi*, comment Salgari peut utiliser la musique, dont la danse est ici le corollaire, en se fixant plusieurs objectifs. Son choix de raconter cet épisode porté par une musicalité sensuelle, au début de son roman, n'a pas pour seule finalité de plonger d'emblée le lecteur dans un cadre exotique et dépaysant. C'est aussi un moyen original et parfaitement intégré au contexte, de mettre en place les fils de son histoire, en suggérant méta-

¹⁷ « L'almée avait commencé à agiter ses bras comme si elle cherchait à chasser l'abeille qui voulait la piquer, donnant à son splendide visage l'expression d'une grande angoisse, et elle agitait son léger voile bleu avec une variété de mouvements voluptueux. Parfois elle s'arrêtait comme épuisée et ses yeux, qui brillaient d'un feu étrange, sauvage, se portaient sur Abd-el-Kerim qui tressaillait comme s'ils pénétraient au fond de son âme. La lutte avec l'abeille imaginaire dura un bon quart d'heure, animée par le son ininterrompu du tambourin, puis l'almée s'arrêta angoissée et désespérée, poussant un cri aigu de douleur. Apparemment l'abeille [...] la piquait de son aiguillon pointu ».

¹⁸ « Son visage était visiblement altéré [...]. Il ne respirait presque plus, on aurait dit qu'il était pétrifié ».

phoriquement les liens amoureux et les relations conflictuelles qui vont unir ou opposer les principaux personnages.

L'antagonisme exprimé par la danse de l'abeille montre implicitement que, chez Salgari, la musique n'est pas toujours porteuse de valeurs positives. Elle peut aussi assumer un rôle inquiétant, voire néfaste, en rythmant les dangers auxquels s'exposent les héros de ses romans, en soulignant les côtés sombres de leurs aventures.

Dans les romans dont l'histoire se déroule aux Indes, souvent Salgari confère aux éléments sonores et musicaux des valeurs négatives, voire menaçantes. La jungle indienne, en particulier (mais aussi les jungles situées sous d'autres latitudes), recèle de sombres mystères lourds de dangers. Dans ces contrées sauvages, même la 'résonance narrative' du silence revêt des connotations inquiétantes. Ainsi, dans *I misteri della Jungla Nera*¹⁹, le protagoniste, Tremal-Naik, intrépide chasseur de serpents, traverse les dangereuses étendues des *Sunderbunds*²⁰ avec, à ses côtés, Darma, son tigre apprivoisé²¹. La description faite par Salgari de l'alternance de silence et de musique qui caractérise cette jungle, est un signal, un code, qui doit permettre au lecteur de prendre conscience de la gravité de la situation, de son caractère potentiellement tragique : « Di giorno un silenzio gigantesco, funebre, che incute terrore ai più audaci, regna sovrano ; di notte, invece è un frastuono orribile di urla, di ruggiti, di sibili e di fischi che gela il sangue »²² (7-8). Et encore : « Un silenzio funebre, misterioso regnava ovunque [...]. Navigavano già da mezz'ora, quando il silenzio fu rotto dal ramsinga »²³ (20). Le *ramsinga* est une sorte de cor indien dont les accords funestes annoncent la présence des *thugs* sanguinaires, les 'étrangleurs du Gange' : « Il suono acuto del ramsinga lo strappò alla sua immobilità. "Funebre tromba !" mormorò

¹⁹ Emilio Salgari, *I misteri della Jungla Nera*, Milano, Garzanti, 1972 (pour les citations).

²⁰ Une zone sombre et sauvage constituée d'îlots, de canaux et de plaines, le tout formé par les méandres du Gange.

²¹ Le héros indien essaie de sauver sa bien-aimée, Ada, du sacrifice religieux des fanatiques *thugs*, les adeptes d'une secte qui adore la déesse Kali. Les *thugs*, qui annoncent leur présence dans la jungle en jouant du *ramsinga*, ont coutume d'étrangler leurs ennemis avec un lacet.

²² « Le jour, règne en maître un silence gigantesque, funèbre, qui terrorise les plus hardis ; la nuit, au contraire, c'est un vacarme horrible de hurlements, de rugissements, de sifflements qui glace le sang ».

²³ « Un silence funèbre, mystérieux régnait partout [...]. Ils naviguaient déjà depuis une demi-heure lorsque le silence fut brisé par le *ramsinga* ».

con rabbia »²⁴ (50). Par ailleurs, le *ramsinga* est un instrument étroitement associé au fanatisme religieux qui caractérise la secte des *thugs*. Salgari, dans son souci romanesque de précision, aborde également cet aspect de la ‘réalité’ indienne. La musique est aussi présente dans cette réalité négative et elle peut s’exprimer sous des formes diverses, mais uniformément guidée par le Mal. Ailleurs, par exemple, ce sont les charmeurs de serpents, dont Salgari décrit les pratiques musicales néfastes, qui consistent à rendre furieux leurs reptiles pour les transformer en armes mortelles contre leurs ennemis : « Soprattutto i pitoni [...] resi furibondi da quella musica indemoniata che non cessava un solo istante, avevano cominciato a strisciare sulle pietre del pavimento, sibilando e agitando le loro lingue biforcute »²⁵.

L’association entre le monde animal et la musique ou, plus généralement, la composante sonore de l’écriture romanesque, n’est pas un cas isolé. On en trouve des exemples dans plusieurs romans de Salgari, avec plus ou moins d’insistance selon le propos narratif de l’écrivain. Dans les pages du *Corsaro nero*, entre autres, la faune est régulièrement convoquée pour contribuer à l’illustration sonore de descriptions du milieu naturel. Dans l’exemple que nous rapportons, Salgari décrit ce qu’entendent le corsaire et ses compagnons alors qu’ils se déplacent à travers la jungle. Les cris multiples et mêlés des animaux y sont assimilés à une sorte de symphonie cacophonique particulièrement imagée et suggestive :

Si udivano abbaamenti, muggiti interminabili, strida prolungate, come se centomila carrucole fossero in movimento, gorgoglii che sembravano prodotti da centinaia di ammalati occupati a umettarsi le gole con gargarismi, poi un martellamento furioso, come se eserciti di falegnami si celassero sotto i boschi, quindi degli stridii che pareva pervenissero da centinaia di seghe a vapore²⁶.

²⁴ « Le son perçant du ramsinga l’arracha à son immobilité. “Trompette funeste !” murmura-t-il rageusement ».

²⁵ Emilio Salgari, *La Montagna di luce*, Milano, Garzanti, 1972, p. 173 : « Les pitons, surtout, [...] rendus furieux par cette musique endiablée qui ne s’arrêtait jamais, avaient commencé à ramper sur les pierres du sol en sifflant et en agitant leurs langues fourchues ».

²⁶ Emilio Salgari, *Il corsaro nero*, Milano, Garzanti, 1972, p. 194 : « On entendait des aboiements, des mugissements interminables, des cris prolongés, comme si cent mille poulies étaient actionnées, des gargouillis qui semblaient être émis par des centaines de malades en train de mouiller leurs gorges en faisant des gargarismes, ensuite un martèlement furieux comme si des armées de menuisiers se cachaient dans les bois, et encore des grincements qui semblaient provenir de centaines de scies à vapeur ».

La musique, sous une forme ou sous une autre, trouve partout sa place dans l'œuvre de Salgari, que ce soit dans le cadre d'une description réaliste ou, comme nous venons de le voir, dans celui d'une évocation quasi surréaliste. On la croise parfois dans les endroits les plus inattendus, ce qui peut donner lieu à des situations extravagantes comme celle dont Yanez, le fidèle second de Sandokan, est le protagoniste dans un passage de *La riconquista di Mompracem*²⁷.

L'incipit du roman entraîne le lecteur en pleine mer, dans une atmosphère caractérisée par une grande douceur, propice à entendre les accords d'une valse qui s'échappent d'un navire de passage. La description que donne Salgari de ce moment aussi étrange que magique insiste sur l'harmonie presque fusionnelle qui unit l'art (en l'occurrence la musique) et la nature :

Quella notte tutto il mare che si stende lungo le coste occidentali del Borneo era d'argento. La luna che saliva in cielo col suo corteo di stelle [...] versava torrenti di luce azzurrina d'una dolcezza infinita [...]. Una gran nave a vapore [...] scivolava dolcemente [...]. Vi era festa quella sera a bordo [...]. Un pianoforte suonava un waltzer [*sic*] di Strauss, mentre una voce robusta d'un tenore vibrava, lanciandosi attraverso gli sportelli aperti e aprendosi lontano nel mare d'argento²⁸ (9).

Même un pirate aussi endurci que Yanez ne reste pas insensible au charme invitant et envoûtant de cette musique. Lui qui est venu prendre d'assaut ce navire, adopte un comportement inattendu et peu conforme à sa mission guerrière. Son premier souci, lorsqu'il pose le pied sur le navire, est de ne pas interrompre la fête, non pas dans un accès d'altruisme, mais tout simplement parce que cette valse lui rappelle d'agréables souvenirs : « Replicatemi quel waltzer, ve ne prego. L'ho danzato una sera a Batavia e me lo ricordo ancora »²⁹ (15). Ne perdant pas de vue, pour autant, le but de sa présence sur ce bateau, il joint l'utile à l'agréable et profite d'un tour de valse en compagnie d'une passagère pour chercher

²⁷ Emilio Salgari, *La riconquista di Mompracem*, Milano, Mursia, 1972 (pour les citations).

²⁸ « Cette nuit-là toute la mer qui s'étend le long des côtes occidentales de Bornéo était couleur d'argent. La lune qui s'élevait dans le ciel avec son cortège d'étoiles [...] déversait des torrents de lumière bleutée d'une douceur infinie [...]. Un grand bateau à vapeur glissait doucement [...]. Ce soir-là il y avait une fête à bord [...]. Un piano jouait une valse de Strauss, tandis que la voix robuste d'un ténor vibrait, s'élançant à travers les panneaux ouverts et se déployant loin sur la mer argentée ».

²⁹ « Rejouez-moi cette valse, je vous en prie. Je l'ai dansée un soir à Batavia et je m'en souviens encore ».

du regard un homme dont il doit faire son prisonnier. Si, d'un côté, la musique actualise le souvenir du passé occidental du *gentleman* Yanez, de l'autre elle donne au pirate qu'il est devenu l'occasion de se servir de la ruse pour s'emparer sans coup férir du navire ennemi. Par là même elle contribue à révéler la complexité psychologique de ce personnage et son habileté de stratège au combat. C'est une autre façon, pour la musique, de se mettre au service de l'action et de jouer son rôle d'agent dramatique de l'aventure.

Conclusion

Il est bien évident qu'il y aurait encore beaucoup de choses à dire sur le rôle de la musique et des éléments sonores dans les romans d'Emilio Salgari, ne serait-ce qu'en raison de la richesse et de l'importance numérique de son œuvre. Le cadre limité de notre étude ne nous autorisait pas à multiplier les exemples et les sources. Nous nous sommes donc efforcée, à travers un petit nombre de textes et quelques exemples significatifs, de présenter une palette relativement diversifiée de l'utilisation que Salgari fait de ses références musicales et sonores au sein de ses romans. Il nous semble avoir pu démontrer que la musique y contribue non seulement à la connaissance des lieux et des coutumes représentés, mais aussi à celle des personnages et de leur psychologie. La musique s'avère être également un moteur non négligeable de l'action, toujours susceptible de surprendre le lecteur, de l'impliquer émotionnellement et de guider l'aventure sur la voie de l'originalité.

Enfin, si l'on veut bien s'élever au-dessus de la page salgarienne, on s'aperçoit que, d'une certaine manière, le rythme qu'il donne à son texte, avec l'alternance des digressions et des accélérations de l'action, représente lui-même une forme d'écriture proche de la musique.



Homme et artiste, écrivain et musicien : *La Mort à Venise* de Thomas Mann à Luchino Visconti

Magali Vogin

Université de Strasbourg

En 1912, Thomas Mann publie *La Mort à Venise*, une nouvelle dans laquelle les personnages et les situations, investis de significations symboliques, trouvent en grande partie leur origine dans l'autobiographie. Le canevas de l'histoire est très simple et linéaire : un écrivain au faîte de sa renommée, qui mène une vie spartiate au service de son art, succombe, à plus de cinquante ans, à un réveil des sens et à une tentation homosexuelle qui ne va pas plus loin qu'un regard et qu'un sourire, mais qui le bouleverse intérieurement et le conduit à sa perte. Il séjourne dans une Venise ravagée par une épidémie de choléra, qui aura en fin de compte raison de lui. Dans l'œuvre de Mann, quel que soit le regard porté sur l'artiste, de l'identification affective au jugement sans compassion, le problème de l'art reste constant et dépasse les limites de l'individu¹. Soixante ans plus tard, Visconti s'inspire de *La Mort à Venise*, pour mettre en scène la lente déchéance d'un compositeur et chef d'orchestre allemand, en villégiature à Venise, au moment où sévit une épidémie de choléra. Le recours au mythe et au style de la prose hellénique, sensible dans la nouvelle de Mann, est transposé à l'écran par l'accompagnement musical choisi par Visconti, qui confie à Franco Mannino la direction de la *Troisième* et de la *Cinquième Symphonie* de Gustav Mahler. Le fil conducteur de la *Troisième Symphonie* est un éloge de la nature, tandis que dans la *Cinquième* prévaut un thème typiquement mahlérien, celui de la mort, traité comme une marche inexorable et implacable.

¹ Aschenbach incarne un tempérament d'artiste comme Hanno Buddenbrook dans le roman de 1901, Tonio Kröger dans la nouvelle homonyme, et Spinell dans *Tristan*.

L'autobiographie en filigrane

L'intention première de Thomas Mann était d'écrire « l'histoire grotesque » de Goethe septuagénaire s'éprenant à Marienbad de la jeune Ulrike von Levetzow². Mais les événements eurent raison de ce projet : en 1911, après quelques semaines passées dans l'île de Brioni, Mann se rend à Venise du 26 mai au 2 juin. Ce bref séjour est pour lui l'occasion d'une rencontre, qu'il qualifie de « lyrique » dans son *Esquisse biographique* de 1930, avec un jeune noble polonais de quatorze ans, qu'il appelle Tadzio. Dans *La Mort à Venise*, tous les épisodes décrits ont été vécus tels quels par l'auteur depuis la vue du 'voyageur' au cimetière de Munich jusqu'à celle de Tadzio au Lido de Venise. Dans le film de Luchino Visconti, l'histoire commence lorsque le professeur Gustav von Aschenbach, non pas écrivain jouissant de l'estime générale, mais musicien en décalage avec son temps, arrive à Venise : le spectateur ignore les raisons de ce voyage, qu'il n'apprendra que par la suite, une fois Aschenbach arrivé au Lido.

Lorsque Thomas Mann écrit *La Mort à Venise*, il a trente-six ans et il est marié, depuis six ans, avec Katia Pringsheim. Son succès d'écrivain ne faisant que débiter, après l'expérience de son séjour au Lido de Venise, il est aisé d'imaginer que le choix d'un *alter ego* en un personnage de plus de cinquante ans peut laisser transparaître une certaine pudeur, et en même temps, une projection dans le futur, qui consiste à s'imaginer plus tard en ce qu'il voudrait, ou pourrait, devenir. Il serait toutefois abusif d'attendre de détails biographiques des éclaircissements importants sur des œuvres dans lesquelles le recours à la mythologie, à la poésie, et aux mœurs de la Grèce antique, est prédominant. Jusqu'en 1912, Thomas Mann ne s'est jamais montré particulièrement attiré par la culture hellénique. Dans le *Monde comme volonté et représentation* de Schopenhauer, au chapitre quarante-quatre intitulé « Métaphysique de l'amour sexuel », Mann trouve les références qu'il exploite dans *La Mort à Venise*, à savoir l'*Erotikos ou Discours de l'amour* de Plutarque et les deux dialogues platoniciens de *Phèdre* et du *Banquet* (MV, 9). L'enjeu est d'ennobler le destin spirituel d'Aschenbach, en l'entourant de garanties provenant d'un modèle de civilisation humaniste et en insistant sur sa conformité à ce modèle. Mais les nombreux rappels de la culture grecque traduisent moins la préexistence envahissante de cette culture chez Thomas Mann

² Thomas Mann, *La Mort à Venise*, Paris, Fayard, 1997, « Le Livre de Poche », p. 8 (par la suite nous renverrons à cette édition par le sigle MV suivi de la référence aux pages).

qu'un essai d'autojustification, la recherche d'un refuge intellectuel pour une aventure humiliante, un effort de sublimation esthétique d'instincts sexuels. La respectabilité de l'écrivain, son genre de vie bourgeois, puritain, lui interdisent d'accepter la déchéance morale et le contraignent à la travestir en triomphe de l'esprit. Et c'est dans l'Antiquité grecque qu'il trouve les arguments qui le servent. Dans l'ensemble, la nouvelle et ses multiples références helléniques reçoivent un accueil favorable et souvent enthousiaste.

Dès le premier chapitre de la nouvelle, une citation attribuée à Cicéron et une discrète représentation d'Hermès sous les traits du personnage du voyageur créent un cadre de référence. Le troisième chapitre plonge le lecteur dans l'atmosphère antique par de nombreux rappels, tels que ceux de l'Hadès, du royaume des morts, de l'*Odyssee* d'Homère, ou encore de Xénophon et de ses *Mémorables* ; à partir du quatrième chapitre, Tazio est représenté sous les traits d'Hélios, dieu du soleil, qui inonde le Lido et la mer de sa clarté, et transporte Aschenbach dans les Îles Fortunées. Puis, le jeune garçon apparaît sous la forme de Hyacinthe, avec le sourire de Narcisse, qui voit dans les yeux d'Aschenbach le reflet de sa propre image : « C'était le sourire de Narcisse penché sur le miroir de la source » (MV, 78)³. La figure de Narcisse est une cristallisation majeure de l'imaginaire symbolique :

Ce mythe satisfait d'emblée, comme celui de Salomé, à plusieurs des inclinations de l'époque : il réunit le thème de l'eau, qui fait le décor de tant de paysages symbolistes et accompagne alors tant de rêveries « ophéliennes », et le motif du miroir, dont Guy Michaud a pu dire qu'il était en quelque sorte « le symbole même du Symbolisme » ; il convient à un art essentiellement introspectif, qui fait du sujet la source et le centre de toute représentation ; mythe spéculaire, il met en abyme une littérature elle-même « narcissique », indéfiniment réflexive, repliée sur elle-même et soucieuse de dégager sa propre essence⁴.

Mais l'entourage classique n'est pas qu'un décor à valeur de symbole, le destin d'Aschenbach se déroulant selon un schéma antique. L'effort ininterrompu vers la perfection qui l'a animé jusqu'à son départ pour Venise cède au renoncement et au désir de vivre dans l'instant. Suivant une courbe de la destinée bien connue des dialogues platoniciens, Aschen-

³ Thomas Mann fait ici allusion à une phrase du *Phèdre* 255d : « Il ne se doute pas qu'en celui qu'il aime, c'est lui-même qu'il voit comme en un miroir. ».

⁴ Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, 2004, « Le Livre de Poche », p. 109.

bach, d'abord fort modéré, perd progressivement son équilibre intérieur, qu'il avait jusque-là tant bien que mal sauvé.

Lecteur assidu de Thomas Mann, qu'il considère comme le grand romancier humaniste du déclin de l'Allemagne et de l'Europe, Visconti entrevoit, dans *La Mort à Venise*, le récit d'un cheminement fatal : « C'est la recherche de la perfection de la part de l'artiste ; sa signification symbolique est que l'on ne peut atteindre la beauté absolue qu'à travers la mort »⁵. Le tournage du film commence au début de l'été 1970. Visconti avait déjà réalisé, en février 1956, un projet qu'il caressait depuis l'été 1951 : la mise en scène, sur la musique de son beau-frère, Franco Mannino, d'une chorégraphie inspirée par *Mario et le magicien* de Mann. L'adaptation viscontienne de *La Mort à Venise*, dont la fidélité à l'œuvre littéraire n'est pas toujours évidente, fait l'objet de nombreuses critiques au moment de sa sortie en Italie, critiques toutefois contredites par l'attribution du prix du vingt-cinquième anniversaire du Festival de Cannes en 1971. En réalité, les critiques italiens les plus engagés pardonnent difficilement à Visconti son éloignement progressif du débat marxiste et son intérêt croissant pour les auteurs décadents, dans lesquels il reconnaît sa propre culture, et auxquels il s'identifie de plus en plus.

Dans sa mise en scène, Visconti supprime les deux premiers chapitres du livre qui se déroulent à Munich, pour ne pas risquer d'alourdir inutilement le film. La transformation à l'écran de l'écrivain en musicien s'explique par un besoin de simplification, car pour le cinéaste « Il est beaucoup plus facile de représenter au cinéma un musicien qu'un écrivain » (V, 75). Contrairement à l'écrivain de Mann, le musicien de Visconti se sent fatigué, a besoin de repos, et se trouve en proie à une crise d'inspiration. Les divergences entre les deux œuvres pourraient s'expliquer, non par une volonté injustifiée de la part de Visconti de trahir l'esprit de Mann, mais plutôt par une adaptation heureuse de l'élément autobiographique, et par un recul nécessaire par rapport au début du siècle. Chez Visconti, comme chez Mann, le narrateur assume une position intermédiaire : il voit tout à travers les yeux et les sentiments d'Aschenbach, la vie intérieure des autres personnages nous reste inconnue ; cependant la caméra en sait plus qu'Aschenbach, car elle sait ce qui va se produire. Malgré le jugement consensuel de la critique, qui voit l'identification du narrateur avec le protagoniste plus prononcée dans le film que dans le roman, la

⁵ Visconti: *il cinema. Tavola rotonda. Rassegna cinematografica. Mostra dei costumi. Catalogo critico*, a cura di Adelio Ferrero, Ufficio cinema del Comune di Modena, 1977, p. 77 (sigle V).

forme apollinienne des deux œuvres reste sereine, et ne se laisse pas désarticuler par les dévoiements dionysiaques : si Aschenbach sombre dans le désordre, l'humiliation, jusqu'à la mort, le narrateur rapporte son effondrement dans un langage, romanesque et cinématographique, d'une rigueur toute classique.

Dans le film, l'élément autobiographique est présent de manière ambivalente : en 1970, Visconti est plus près de l'âge d'Aschenbach que de celui de Mann au moment de l'écriture de la nouvelle⁶. Visconti a également introduit dans le récit des réminiscences personnelles, ayant fréquenté, dans son enfance, l'Hôtel des Bains⁷. Silvana Mangano, qui joue le rôle de la mère de Tadzio, incarne l'élégance aristocratique que représentait aux yeux de Visconti sa propre mère, Carla Erba. Celle-ci, issue d'une famille de la haute bourgeoisie industrielle milanaise, est décrite par Visconti lui-même comme une personne très discrète et mesurée. Madame Mons évoque, à un haut degré d'iconicité, la personnalité de Donna Carla, car elle incarne à elle seule la mesure et la majesté de toute la classe aristocratique. Dans le hall de l'Hôtel des Bains, où venait séjourner la famille Visconti pendant l'enfance de Luchino, les plans séquences, comme sur la plage du Lido, ne représentent pas simplement des descriptions : l'image devient vision d'un souvenir, évocation de la mémoire, à travers les mœurs, les gestes, les rituels. Toutefois, Donna Carla n'appartenant pas à l'aristocratie, il semblerait que Visconti ait magnifié le souvenir de sa mère, en l'ennoblissant.

Le spectre de Gustav Mahler

Chez Mann, le modèle du personnage de Gustav von Aschenbach n'est autre que celui du compositeur autrichien Gustav Mahler : en effet, ce sont des photographies de Gustav Mahler qui ont servi de modèle à la description de la physionomie d'Aschenbach. Mann fit la connaissance de Mahler un an avant d'écrire *La Mort à Venise*, et lorsque le musicien mourut, en 1911, il apprit la nouvelle tandis qu'il se trouvait sur l'île de Brioni, au large de l'actuelle Croatie, juste avant de se rendre au Lido de Venise. L'histoire est donc inventée, car Mahler ne se trouvait pas à Venise cette année-là ; en revanche, Mann y séjourna (V, 75). Le nom

⁶ Né en 1906, Visconti a soixante-quatre ans en 1970.

⁷ Laurence Schifano, *Luchino Visconti, les feux de la passion*, Paris, Flammarion, 1989, « Champs Contre-champs », p. 63. Les Visconti passaient souvent leurs vacances à Rimini ou au Lido de Venise.

Aschenbach a été rapproché de certains patronymes d'artistes, le peintre Achenbach ou le poète Eschenbach. On pourrait également penser à une fusion symbolique de deux éléments contradictoires : une rivière ('Bach'), dont le clair miroitement de surface dissimule une profondeur douteuse ('Asche' signifie 'cendre') (MV, 15).

Dans le film, Aschenbach est un compositeur de renom qui a connu une série d'échecs, comme en témoignent les *flash-back* illustrant ses souvenirs allemands. À la fin d'une audition, Aschenbach est hué et traité d'imposteur : plus qu'un simple souvenir, l'insert représente ici davantage un cauchemar, même s'il s'agit d'un moment vécu. Cet épisode appartient en effet à la biographie de Gustav Mahler, dont l'œuvre fit l'objet de sévères critiques. Si certains le considèrent comme le plus génial des symphonistes de l'Europe centrale de son temps⁸, la musique de Gustav Mahler soulève les opinions les plus opposées. Elle provoque des réactions d'une rare violence. De son vivant, certains jugent son œuvre détestable, au point de la qualifier de « musique fielleuse et eunuque » (E, 241)⁹, tandis que d'autres pensent qu'elle ouvre un chapitre nouveau de l'histoire de la musique. Sa *Cinquième Symphonie* est devenue l'une de ses plus célèbres compositions, depuis que Visconti l'a utilisée dans *Mort à Venise*.

Nombreux sont les inserts qui illustrent les souvenirs du compositeur, et notamment ses discussions avec son ami Alfried au sujet de leur conception respective de l'art. Alfried, qui est lui aussi musicien, reproche à Gustav de rechercher la beauté en dehors de la réalité. Il exprime donc sa préférence pour un art réaliste, alors que Gustav affirme que seul le génie de l'artiste est capable de créer la beauté, laquelle n'appartient pas au domaine du sensible : « Créer la beauté est un acte spirituel [...]. La réalité nous distrait et nous détourne de l'idéal »¹⁰. De plus, Aschenbach revendique la nécessité pour l'artiste de jouer un rôle de modèle : « L'artiste se doit d'être exemplaire » (VB, 258). Compte tenu du contexte

⁸ *Encyclopédie des grands maîtres de la musique*, vol. III, *L'Opéra et le romantisme*, sous la direction de Roger Favre, Paris, Hachette, 1990, p. 241 (E).

⁹ À l'occasion de la première audition de la *Quatrième Symphonie*, à New York, en 1904, sous la direction de Walter Damrosch.

¹⁰ Luchino Visconti, Nicola Badalucco, *Morte a Venezia*, a cura di Lino Micciché, Bologna, Cappelli, 1971, p. 257 (VB). Dans le scénario, les répliques n'apparaissent pas dans le même ordre que dans le film : « La realtà ci distrae e ci degrada sempre [...]. La creazione della bellezza, della purezza, è un atto spirituale. ».

historique du film, Alfried semble adhérer aux conceptions artistiques de son temps, de manière plus radicale que Gustav.

Le réalisme pose le problème d'un rapport ambigu avec le concept problématique de réalité. Ce rapport se complique en ce qui concerne la musique, « le plus ambigu de tous les arts », selon Alfried (VB, 257). L'éclosion du romantisme est à l'origine un phénomène spécifiquement littéraire, mais il gagne peu à peu tous les autres arts et trouve dans la musique son moyen d'expression privilégié. À une époque où, en littérature, le romantisme a déjà cédé la place au réalisme, puis au naturalisme, la musique romantique instrumentale atteint son apogée (E, 237). À la grande mode du soliste succède un néo-romantisme contrasté, qui se traduit par un goût pour la puissance sonore et pour les effectifs instrumentaux importants. La fabrication industrielle des instruments et leur standardisation permettent cet enrichissement orchestral. Cette évolution apparaît, d'une part, comme l'expression de la révolution industrielle et du progrès technique en acte, et permet, d'autre part, l'élargissement du public, par suite de l'agrandissement des salles de concert, jadis réservées à une élite, dans le but de mettre la culture à portée de tous. Après l'époque de Bismarck, la vogue de la tradition symphonique marque le déclin du post-romantisme musical. Plus modéré que son ami Alfried, Aschenbach est un artiste en avance sur son temps, car sa poésie musicale anticipe le mouvement décadent qui naît au début du XX^e siècle. L'œuvre de Gustav Mahler, modèle du personnage de Gustav von Aschenbach, témoigne des cataclysmes sociaux, militaires, politiques et spirituels qui ébranlent les piliers embourbés de l'apparente sécurité, mais aussi de la répression et de l'hypocrisie qui règnent sous François-Joseph.

De même que Mahler, Aschenbach a perdu sa petite fille, mais on ignore les circonstances de ce décès. Maria, la fille aînée de Mahler, meurt prématurément, à l'âge de quatre ans et demi, atteinte d'une scarlatine compliquée d'une diphtérie. De plus, Mahler meurt vaincu par la maladie à Vienne, de la même façon qu'Aschenbach à Venise. Si le personnage de Mann, revisité par Visconti, semble façonné sur la personnalité du célèbre musicien autrichien, il semble également présenter de grandes similitudes avec Richard Wagner. Le compositeur allemand mourut à Venise en 1883, à l'âge de soixante-neuf ans. Comme Goethe et beaucoup d'Allemands, Wagner fut un amoureux de la Grèce et de l'Italie, bien qu'il n'eut jamais l'occasion de visiter l'Hellade. En revanche, depuis son voyage à Venise en 1858, pendant lequel il travailla à son *Tristan*,

Wagner y multiplia ses séjours. Les derniers mois de sa vie s'écoulèrent tranquillement à Venise, malgré de fréquentes attaques cardiaques. Or c'est à la suite d'une attaque cardiaque qu'Aschenbach part quelques temps en convalescence à Venise, sur les conseils de son médecin. L'image de Wagner à Venise, pendant son dernier hiver, est celle d'un vieil homme qui se rend dans les arrière-salles des cafés, et s'assoit face à la place Saint-Marc pour jouir de la tiédeur du soleil (E, 36). Wagner venait de commencer un essai, *Sur le féminin dans l'homme*, lorsqu'il mourut d'une attaque. La mort du professeur von Aschenbach évoque ainsi celle de Wagner, car elle survient à Venise, alors que l'artiste allemand nourrit une fascination pour un adolescent androgyne, le jeune Tadzio. Chez Visconti, le personnage d'Aschenbach apparaît donc tracé sur la base de deux modèles, celui de Richard Wagner, et de son disciple Gustav Mahler.

La valeur iconique de l'image de Dirk Bogarde – grimé pour apparaître tantôt vieilli et usé, tantôt rajeuni –, la longueur des cadrages, la fluidité du montage, ainsi que les contrastes lumineux, chers à Visconti, permettent au spectateur de découvrir, au fil des notes de la *Cinquième Symphonie*, la lente déchéance de l'artiste. La première séquence du film s'ouvre sur un paysage marin, à l'aube. La musique de Mahler précède la vision de l'image, obscure, qui s'éclaircit lentement. La caméra suit la trajectoire du bateau de croisière sur lequel se trouve le compositeur. Venise apparaît dans une succession d'images, animées d'un lent mouvement pendulaire qui traduit le roulis du navire. La lenteur du rythme de la séquence, évoquant un sentiment de langueur, les nuances orangées des couleurs du paysage auroral suggèrent un certain mystère oriental. Les monuments sont filmés en léger contre-jour : l'effet de clair-obscur obtenu fait écho aux jeux d'ombre et de lumière, dans la *Cinquième Symphonie* de Mahler. Dans la séquence finale, la même musique accompagne la mort du professeur. La teinture de ses cheveux coule sur ses tempes sous l'effet de la chaleur, ce qui lui donne l'air d'un clown agonisant, tandis que l'ombre de Tadzio entre dans l'eau¹¹. Filmé à contre-jour, le jeune garçon se tourne et, de l'index, semble lui indiquer le soleil, symbole par excellence de la lumière. Alors que le film s'ouvre dans le jour naissant, il se conclut dans une lumière éblouissante : cette évolution traduit l'idée maîtresse de la *Cinquième Symphonie* : une progression de l'ombre à la lumière.

¹¹ La teinture noire qui coule sur le visage du compositeur est une autre évocation de Gustav Mahler, dont Thomas Mann avait gardé en mémoire le souvenir du visage craquelé par la teinture dégoulinante, lors d'un concert.

Le conflit tragique de l'artiste

Lorsque Gustav von Aschenbach arrive à Venise, il découvre un véritable Royaume d'Hadès. Les signes de mort abondent depuis la première traversée en gondole, lorsqu'il accepte malgré lui le passage d'un mystérieux gondolier qui veut absolument le conduire, et qui veut être ensuite payé. La mise en scène permet au spectateur d'identifier, sous les traits de ce personnage énigmatique, la figure mythique de Charon, le nocher des Enfers, qui faisait passer aux morts les fleuves infernaux, moyennant une obole. À ce moment de l'histoire, le tourisme est prospère à Venise, où l'Hôtel des Bains compte parmi ses hôtes de grandes familles nobles en villégiature sur la lagune. Il s'agit donc de mettre à disposition le plus de confort et de plaisir possibles pour ceux qui viennent se détendre parmi la haute société. Mais la malle d'Aschenbach a plutôt l'air d'un cercueil : c'est donc vers la mort que le conduit l'étrange gondolier.

Un cadrage permet de connaître la date exacte à laquelle se déroule l'histoire : il s'agit d'un plan rapproché d'Aschenbach, qui tient sous son bras un journal quotidien daté du 3 juin 1911. Visconti a recours à un artifice technique élémentaire, à savoir filmer l'en-tête d'un périodique, pour situer chronologiquement une action au cinéma. Au contraire, Thomas Mann ne précise pas le moment exact de l'action dans la nouvelle, dont l'*incipit* est le suivant : « Par un après-midi de printemps de cette année 19... qui des mois durant sembla menacer si gravement la paix de l'Europe » (MV, 15). Si le lecteur informé comprend qu'il s'agit de l'année 1911, qui a connu un grave différend entre la France et l'Allemagne, Mann ne veut cependant pas donner une date historique précise à son récit. En effet, l'évocation de l'épidémie qui ravagea le bassin méditerranéen à la fin du XIX^e siècle, et plus exactement Venise en 1892, n'a pas pour fonction de préciser l'ancrage temporel du récit : le choléra, qui se répand avec le sirocco, constitue une représentation allégorique du climat menaçant qui sévit en Europe à la veille de la première guerre mondiale, et le présage symbolique de la mort prochaine du musicien.

La rencontre d'un adolescent à la troublante beauté androgyne, Tadzio, remet en cause le rapport à la réalité de Gustav. Découvrant chez Tadzio la perfection esthétique qu'il a toujours recherchée formellement en musique, l'artiste est fasciné par le jeune garçon. Mais, incapable de dissocier son extase de sa fascination pour Tadzio, il se retrouve dans l'impossibilité tant de composer, que de s'abandonner à une attirance

physique. En proie à un conflit intérieur qui l'entraîne vers sa propre mort, Gustav est incapable de trouver en lui-même la 'juste mesure' prônée par la tradition littéraire grecque. Le personnage d'Alfried a d'ailleurs été ajouté dans le film afin de créer un dialogue avec le protagoniste, qui traduit en réalité un monologue intérieur. Dans l'impossibilité fatale de se confronter à la réalité, le musicien, en décalage avec son temps, ne peut donc échapper à une mort solitaire. Alors que Venise est le théâtre d'une véritable tragédie, le Lido apparaît comme un milieu lumineux et irréel, dans la mesure où il semble invulnérable, hors d'atteinte, face au danger que représente l'épidémie. La lumière est mise en valeur par la musique qui, grâce aux raccords sonores, l'associe également à la beauté irréaliste du visage de Tazio.

Tazio apparaît au début du film, en présence de sa mère, de ses trois sœurs et de la gouvernante. Il appartient à une famille aristocratique polonaise, en villégiature à l'Hôtel des Bains. Il a reçu une éducation humaniste : il parle en russe avec sa mère, et en français avec la gouvernante. L'adolescent est d'emblée présenté dans un milieu essentiellement féminin : son assimilation parfaite à ce milieu souligne la finesse et la féminité de son physique et de ses traits. Dans la nouvelle de Mann, il apparaît d'une beauté divine, comme une sorte d'Apollon, du point de vue d'Aschenbach :

Celui-ci était d'une si parfaite beauté qu'Aschenbach en fut confondu. La pâleur, la grâce sévère de son visage encadré de boucles blondes comme le miel, son nez droit, une bouche aimable, une gravité charmante et quasi divine, tout cela faisait songer à la statuaire grecque de la grande époque (MV, 45).

Dans la nouvelle, le trouble éprouvé par Aschenbach à la vue de Tazio s'exprime à travers les comparaisons entre la beauté du jeune garçon et la perfection de l'art de la Grèce antique : « Les ciseaux n'avaient jamais touché sa splendide chevelure dont les boucles, comme celles du tireur d'épine, coulaient sur le front, les oreilles, et plus bas encore sur la nuque » (MV, 45). Plus tard, Aschenbach, ignorant encore le prénom du jeune garçon, le désigne par le nom de Phéacien : l'allusion à l'*Odyssee* traduit l'émotion de l'écrivain devant l'apparition du jeune garçon, émotion rendue à l'écran par l'emploi du gros plan sur fond noir ou sombre. Dans le film, Tazio apparaît, à plusieurs reprises, en gros plan, puis au centre d'un plan d'ensemble qui l'insère dans le cadre de sa famille, au moyen d'un effet de zoom arrière. Si le gros plan frontal a pour effet de

sacraliser le visage de Tadzio, le zoom arrière réinsère la beauté divine du jeune homme dans un contexte précis. Pour Gustav, la création artistique est le fruit d'une vision : son regard attentif est traduit par des panoramiques lents, qui suivent les déplacements du jeune garçon. Ce dernier, qui ne cesse de lancer des regards furtifs en direction de Gustav, semble vouloir mesurer son pouvoir de séduction. S'apercevant de la réaction dont il est la source, Tadzio semble maître de la composition, donnant lui-même le ton, tel un chef d'orchestre, à la *Symphonie* qui se joue dans l'esprit torturé du compositeur. Les deux personnages semblent ainsi se reconnaître dans une relation de muse à poète.

Le charme exercé par Tadzio sur Gustav opère de manière parfaite : au moment où ce dernier apprend que ses bagages ont été envoyés à Côme, il décide sur-le-champ de retourner au Lido, comme s'il n'attendait que l'intervention du destin pour que son chemin croise à nouveau celui de Tadzio. Il saisit alors le premier prétexte qui se présente à lui. Mais il lutte contre son désir pour le jeune garçon, et se rend dans une maison close, où l'on entend quelques notes de la *Lettre à Élise* de Beethoven. Le raccord sur ce thème musical, joué par Tadzio au piano dans la scène précédente, renforce l'idée que le pianiste se rend auprès de prostituées pour lutter contre son homosexualité naissante. Cet épisode réveille chez Aschenbach le souvenir de son épouse, dont les traits évoquent ceux de l'épouse de Mahler, Alma, et dont l'activité créatrice est évoquée par le piano. La représentation impressionniste de la maison close exprime l'incapacité de l'artiste de se confronter au réel.

Pour s'évader à travers la contemplation, Aschenbach se rend tous les jours sur la plage du Lido, jusqu'à sa mort. Dans la nouvelle, son désir croissant pour le jeune garçon s'exprime à travers les métaphores de plus de plus nobles qui évoquent la présence de Tadzio : « le dieu au visage ardent conduisait nu son quadriges enflammé à travers les espaces du ciel, et sa chevelure d'or flottait au vent d'Est au même moment déchaîné » (MV, 63). L'image d'Hélios, le dieu du soleil, traduit une sublimation mythique du spectacle quotidien ; et le style de Mann, soutenu à la manière des périodes antiques, correspond dans le film à une composition plastique soutenue par des jeux d'ombre et lumière, dont les tons sont appuyés ou nuancés par la musique de Mahler. Non seulement la beauté exceptionnelle de Tadzio met en émoi les sens du professeur von Aschenbach, mais son comportement équivoque attise le désir du vieil homme. La dernière séquence du film est amorcée par

un long plan d'ensemble en plongée sur le sable de la plage du Lido. Une dame, appartenant visiblement à l'aristocratie, chante *a capella* sur la plage une berceuse du compositeur russe Moussorgski. Ce chant, qui exalte la dimension irréaliste de l'atmosphère, berce Aschenbach jusqu'à la mort. Le ciel orangé confond les contours des cabines qui délimitent l'espace de la plage. Cette fois, l'atmosphère a perdu son aura de mystère : ce « dieu venu d'ailleurs », c'est Hermès annonçant la mort imminente du professeur Aschenbach. Ce dernier succombe à l'extase qui naît en lui, à la vision de Tadzio qui se dirige vers la mer. Soutenue par la musique, l'allusion à Hermès, qui ouvre et conclut le récit, donne un éclairage lumineux, libérateur, à la mort de l'artiste, dont le visage s'est progressivement fondu en un masque.

Le portrait de l'artiste en musicien permet à Visconti de faire, une nouvelle fois, partager au spectateur sa grande expérience en tant que metteur en scène d'opéra. Mais le besoin de repos, ainsi que la mort annoncée du musicien, semble correspondre à l'état d'esprit du cinéaste en 1971, à son sentiment d'altérité et de déclin. Les *Symphonies* de Mahler lui permettent d'explorer une très vaste gamme de couleurs et de contrastes lumineux. L'époque qu'il décrit dans *Mort à Venise* appartient aux souvenirs d'enfance, au déclin de l'aristocratie, à un monde destiné à s'éteindre, à l'aube d'une série de guerres qui allaient ensanglanter le XX^e siècle. Le film apparaît alors à son tour comme une sorte de testament poétique.

Sigles

E = *Encyclopédie des grands maîtres de la musique*, vol. III, *L'Opéra et le romantisme*, sous la direction de Roger Favre, Paris, Hachette, 1990.

MV = Thomas Mann, *La Mort à Venise*, Paris, Fayard, 1997, « Le Livre de Poche ».

V = *Visconti: il cinema. Tavola rotonda. Rassegna cinematografica. Mostra dei costumi. Catalogo critico*, a cura di Adelio Ferrero, Ufficio cinema del Comune di Modena, 1977.

VB = Luchino Visconti, Nicola Badalucco, *Morte a Venezia*, a cura di Lino Micciché, Bologna, Cappelli, 1971.

Beaucoup de bruit pour rien ? Le futurisme contre la musicalité¹

Beatrice Sica

Université de New York

Dans le cadre de la fusion de tous les arts poursuivie par les futuristes, ce qui rapproche le plus la littérature de la musique est leur lutte contre la musicalité. En effet, à la différence de nombreux auteurs et théoriciens de ces deux arts, les poètes et les musiciens futuristes ne considèrent pas la musicalité comme un secours, un guide, un point de repère dans le processus de composition musicale ou littéraire ; ils la voient plutôt comme un obstacle à la liberté de l'artiste, au libre flux de la pensée et de l'inspiration. Ils refusent donc tout ce qui est mélodieux, agréable à l'oreille, harmonique, tout ce qui est bien composé et qui forme un ensemble régulier. Dans la présente étude, nous voudrions nous interroger sur ce refus de la musicalité – sur ses raisons, objectifs, résultats – en utilisant les manifestes futuristes comme objet privilégié de notre analyse.

La musique futuriste

Les manifestes futuristes rejettent explicitement toute forme d'harmonie. On peut prendre ici comme point de départ ceux qui concernent plus spécifiquement la musique, notamment ceux de Francesco Balilla Pratella. Si le *Manifesto dei musicisti futuristi* (11 janvier 1911) est assez pauvre en indications formelles, *La musica futurista. Manifesto tecnico* (29 mars 1911) et *La distruzione della quadratura* (18 juillet 1912) offrent une analyse plus détaillée du problème². D'après le *Manifesto tecnico*, la

¹ Une version en italien de ce texte est parue dans «Lettere italiane», LXI, 3 (2009), pp. 382-399.

² Sauf indication contraire, toutes nos citations sont empruntées aux *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo*, édités par Luciano Caruso, Firenze, Coedizioni Spes-Salimbeni, 1980. Cette édition – que nous désignerons dorénavant par le sigle MF – réunit la totalité des textes théoriques du mouvement futuriste, reproduisant,

révolution musicale futuriste se fonde sur trois éléments principaux : 1) gamme chromatique atonale, 2) enharmonie, 3) polyrythmie.

Le premier élément porte sur l'abolition des échelles diatoniques traditionnelles et sur le choix d'une gamme chromatique atonale. Par conséquent, la distinction entre tons et demi-tons caractérisant les échelles diatoniques est abolie, et les douze demi-tons composant l'octave dans le système tempéré en viennent à constituer, tout simplement, douze sons équidistants entre eux. Ainsi, pour les futuristes, les échelles traditionnelles et les tonalités correspondantes ne représentent plus le fondement de la théorie et de la pratique musicales, mais sont perçues comme un sous-ensemble spécifique et structuré à l'intérieur d'un système plus vaste de sons, permettant de plus libres combinaisons et d'innombrables variations. Dès lors, les valeurs de dissonance et de consonance n'ont plus cours : il n'y a plus de notes consonantes ou dissonantes, ni d'accords justes ou faux, ni de sons mélodieux ou discordants ; toutes les hiérarchies tombent³.

Le deuxième élément, l'enharmoine, comporte le dépassement de la gamme chromatique atonale à travers la recherche et la réalisation d'un mode enharmonique. Grâce à celui-ci, les futuristes entendent dépasser la subdivision en demi-tons caractéristique de l'échelle tempérée pour prendre en compte des subdivisions supplémentaires, même minimales, du ton : celles par exemple qu'on trouve – d'après Balilla Pratella – « nelle stonature dell'orchestra [...] e nei canti spontanei del popolo, quando sono intonati senza preoccupazione d'arte ». Les possibilités et les

pour chacun d'entre eux, la version *princeps* en édition anastatique. Puisque les numéros de page sont absents de MF, le chiffre après le sigle n'indiquera que le numéro attribué au document en question dans notre édition de référence : compte tenu de la brièveté des manifestes futuristes, il ne sera pas difficile de retrouver les passages cités, même dans une autre édition. D'éventuelles variantes significatives, introduites dans des éditions plus récentes, seront indiquées au fur et à mesure.

³ Cf. Francesco Balilla Pratella, *La musica futurista. Manifesto tecnico* (MF, 17) : « Noi futuristi proclamiamo che i diversi modi di scala antichi, che le varie sensazioni di *maggiore, minore, eccedente, diminuito*, e che pure i recentissimi modi di scala per toni interi non sono altro che semplici particolari di un unico modo armonico ed atonale di scala cromatica. Dichiariamo inoltre inesistenti i valori di consonanza e di dissonanza ». Les futuristes n'étaient pas les seuls à proposer une révolution musicale de cette sorte, qui mettait en cause le système tonal traditionnel. Il serait toutefois difficile de sous-estimer l'impact que de telles propositions pouvaient avoir sur le public italien au début des années 1910, même si un siècle après, pour nous qui avons désormais assimilé certaines expériences de rupture et de dissonance, elles ont un peu perdu de leur force explosive.

combinazioni offerte par le choix d'une gamme chromatique atonale sont ainsi multipliées⁴.

Le troisième élément concerne enfin l'utilisation d'un « libero procedimento poliritmico », qui mélangerait les rythmes binaires et ternaires et leurs combinaisons traditionnelles, avec « l'alternarsi e il succedersi di tutti i tempi e di tutti i ritmi possibili »⁵. En somme, comme l'écrit Balilla Pratella, le futurisme souhaite « dare agli studî musicali un carattere di libertà assoluta » (MF, 17).

Rythmes

Qu'est-ce que la littérature aurait à voir avec cette impulsion à rendre plus libres les études musicales, cette « liberté absolue » des sons et des rythmes dont parle Balilla Pratella ? Un lien existe, bien entendu. Non seulement l'écriture littéraire, à cette époque, était aux prises avec les mêmes problèmes, mais ce sont les manifestes futuristes eux-mêmes qui la mettent en cause, faisant état du rapport direct que la musique entretient avec la littérature. Dans *Distruzione della quadratura*, Balilla Pratella écrit : « La musica futurista consegue un'assoluta libertà di ritmo, col lasciare alla sua frase espressiva la multiforme varietà e l'indipendenza

⁴ « Noi futuristi proclamiamo quale progresso e quale vittoria dell'avvenire sul modo cromatico atonale, la ricerca e la realizzazione del *modo enarmonico*. Mentre il cromatismo ci fa unicamente usufruire di tutti i suoni contenuti in una scala divisa per semitoni minori e maggiori, l'enaarmonia, col contemplare anche le minime suddivisioni del tono, oltre al prestare alla nostra sensibilità rinnovata il numero massimo di suoni determinabili e combinabili, ci permette anche nuove e più svariate relazioni di accordi e di timbri. Ma sopra ogni cosa l'enaarmonia ci rende possibili l'intonazione e la modulazione naturali ed istintive degli intervalli enarmonici, presentemente infattibili data l'artificiosità della nostra scala a sistema temperato, che noi vogliamo superare. Noi futuristi amiamo da molto tempo questi intervalli enarmonici che troviamo solo nelle stonature dell'orchestra, quando gli strumenti suonano in impianti diversi, e nei canti spontanei del popolo, quando sono intonati senza preoccupazione d'arte » (MF, 17).

⁵ « Il ritmo di danza : monotono, limitato, decrepito e barbaro, dovrà cedere il dominio della polifonia ad un libero procedimento poliritmico, limitandosi a rimanerne un particolare caratteristico [...]. L'alternarsi e il succedersi di tutti i tempi e di tutti i ritmi possibili troveranno il loro giusto equilibrio solamente nel senso geniale ed estetico dell'artista creatore » (MF, 17). Balilla Pratella analyse cette liberté rythmique dans son manifeste *La distruzione della quadratura*, spécifiquement consacré aux questions techniques concernant le rythme.

individuale che il verso libero ha trovato nella parola »⁶. Et dans le *Manifesto tecnico* de la musique futuriste :

Il verso libero è il solo adatto, non essendo obbligato a limitazioni di ritmi e di accenti monotonamente ripetentesi in forme ristrette ed insufficienti. L'onda polifonica della poesia umana trova nel verso libero tutti i ritmi, tutti gli accenti e tutti i modi per potersi esuberantemente esprimere, come in una affascinante sinfonia di parole. Tale libertà di espressione ritmica è propria della musica futurista⁷.

Toujours dans le même texte, on peut lire ce qui suit :

Infrangere il dominio del ritmo di danza, considerando questo ritmo quale un particolare del ritmo libero, come il ritmo dell'endecasillabo può essere un particolare della strofa in versi liberi [...].

Riconoscere nel verso libero l'unico mezzo per giungere ad un criterio di libertà poliritmica (MF, 17)⁸.

On le voit bien : la rupture des schémas que la poésie avait déjà consommée, en désarticulant les mètres traditionnels en vue d'obtenir des vers plus libres et plus variés, devient le modèle d'une rupture des rythmes traditionnels en musique.

Bruits

Ce parallèle entre la musique et la littérature s'applique au son aussi bien qu'au rythme, comme on peut le voir dans le manifeste consacré par Luigi Russolo à *L'Arte dei rumori* (11 mars 1913)⁹. Russolo y trace une sorte d'histoire de la musique, plus exactement du son, à partir des

⁶ Francesco Balilla Pratella, *La distruzione della quadratura* (MF, 27). Dans l'original, le texte cité est en majuscules. Voir aussi plus loin : « Noi abbiamo definitivamente DISTRUTTO LA QUADRATURA SECOLARE. Acclamiamo dunque al sentimento LIBERO DEL RITMO E DELL'ESPRESSIONE, libero come la PAROLA, come il VERSO FUTURISTA, come il VOLO DELLA FANTASIA, come il BATTITO DEL CUORE » (MF, 27).

⁷ Francesco Balilla Pratella, *La musica futurista. Manifesto tecnico*. À vrai dire, le texte original présente « formole » à la place de « forme » : cette dernière leçon fut préférée dans les impressions suivantes ; nous l'adoptons également.

⁸ Ce texte est en gras dans l'original.

⁹ Il est à remarquer que Russolo était peintre, non musicien professionnel ; il le souligne lui-même lorsque, dans la conclusion de son texte, il s'adresse à Balilla Pratella dans les termes suivants : « Caro Pratella, io sottopongo al tuo genio futurista queste mie constatazioni, invitandoti alla discussione. Non sono musicista ; non ho dunque predilezioni acustiche, né opere da difendere. Sono un pittore futurista che proietta fuori di sé in un'arte molto amata la sua volontà di rinnovare tutto » (Luigi Russolo, *L'Arte dei rumori* – MF, 32 –).

peuples primitifs jusqu'à son époque. Les deux extrémités de ce processus dessinent une opposition très nette : « La vita antica fu tutta silenzio. Nel diciannovesimo secolo, coll'invenzione delle macchine, nacque il Rumore. Oggi, il Rumore trionfa e domina sovrano sulla sensibilità degli uomini » (MF, 32).

Russolo relie l'évolution de la musique à l'apparition et à la diffusion des machines. Le machinisme a déterminé une révolution de la sensibilité acoustique chez l'être humain ; les futuristes sont à la poursuite de ce changement :

Noi futuristi abbiamo tutti profondamente amato e gustato le armonie dei grandi maestri. Beethoven e Wagner ci hanno squassato i nervi e il cuore per molti anni. Ora ne siamo sazi e *godiamo molto più nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti, che nel riudire, per esempio, l'« Eroica » o la « Pastorale »* (MF, 32)¹⁰.

Il s'agit pour les futuristes d'« allargare ed arricchire sempre più il campo dei suoni », en conformité avec ces compositeurs de l'époque qui, exploitant « le più complicate dissonanze [...], allontanandosi sempre più dal suono puro, giungono quasi al *suono-rumore* ». Les futuristes espèrent même parvenir à la « *sostituzione dei rumori ai suoni* »¹¹. Russolo identifie six familles de bruits fondamentaux, et propose la construction de nouveaux instruments et machines – tel l'*intonarumori*, c'est-à-dire « l'accorde-bruits » – dans le but non seulement d'imiter les bruits existants et de varier leurs caractères distinctifs, mais aussi de produire une variété infinie de nouveaux bruits, susceptibles d'être combinés selon d'innombrables possibilités. Une fois de plus, on retrouve ici le lien avec la littérature. Russolo écrit :

Né bisogna dimenticare i rumori nuovissimi della guerra moderna. Recentemente il poeta Marinetti, in una sua lettera dalle trincee bulgare di Adrianopoli, mi descriveva con mirabili parole in libertà l'orchestra di una grande battaglia :

¹⁰ La section de ce texte entre « godiamo » e « "Pastorale" » est soulignée en gras dans l'original. Sur Beethoven et Wagner voir aussi Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 mai 1912) — MF, 26 — : « Le nostre vecchie orecchie troppe volte entusiaste non hanno forse già distrutto Beethoven e Wagner ? Bisogna dunque abolire nella lingua ciò che essa contiene in fatto d'immagini stereotipate, di metafore scolorite, e cioè quasi tutto ».

¹¹ Luigi Russolo, *L'Arte dei rumori*.

« ogni 5 secondi cannoni da assedio sventrare spazio con un accordo tam-tuuumb ammutinamento di 500 echi per azzannarlo sminuzzarlo sparpagliarlo all'infinito Nel centro di quei tam-tuuumb spiaccicati ampiezza 50 chilometri quadrati balzare scoppi tagli pugni batterie a tiro rapido... » (MF, 32)¹².

Si le vers libre des poètes fournit aux musiciens un modèle de liberté polyrythmique, comme nous l'avons vu chez Balilla Pratella, les mots en liberté représentent chez Russolo une transcription très efficace des bruits du monde moderne, que le musicien futuriste tâche de reproduire.

Une littérature qui va vite et qui fait du bruit

De même que les musiciens se réfèrent volontiers à la littérature, les écrivains s'inspirent de la musique futuriste pour affronter leurs problèmes de rythme et de son. Pour ce qui est du rythme, les écrivains le développent essentiellement dans le sens de la vitesse, alors que pour modifier le son, ils introduisent des dissonances et des bruits dans la page écrite, tout comme les musiciens futuristes voulaient les introduire dans la partition.

On sait qu'à l'origine de la révolution futuriste, il y a les innovations technologiques de la modernité, qui produisent un changement profond dans la perception des individus : ce n'est plus l'homme qui est au centre, mais la machine¹³. La sensibilité mélodique des poètes s'en ressent aussi : « Nulla è più interessante, per un poeta futurista, che l'agitarsi della tastiera di un pianoforte meccanico »¹⁴.

¹² Dans l'original, l'onomatopée « tam-tuuumb » est soulignée à la fois en gras et en italique. Nous avons adopté ici une variante significative, introduite dans les réimpressions de ce texte : « con mirabili parole in libertà » remplace l'originnaire « con mirabile stile futurista ».

¹³ Cf. Filippo Tommaso Marinetti, *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà. Manifesto futurista* (11 mai 1913) – MF, 36 – : « Il Futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofono, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una giornata del mondo) non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza ». Dans les réimpressions suivantes, ce manifeste prendra le titre *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*.

¹⁴ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*.

Suivant les nouvelles conditions de la vie réelle et la sensibilité transformée des individus, la littérature s'efforce en premier lieu d'accélérer le rythme, d'augmenter la vitesse. Toutes les indications fournies par Filippo Tommaso Marinetti dans son *Manifesto tecnico della letteratura futurista* obéissent au même principe : il s'agit d'aller plus vite, de réduire, voire annuler le temps¹⁵. Ainsi, par exemple, il faut utiliser les verbes à l'infinitif¹⁶ ; l'adjectif doit être aboli, car il présuppose « una sosta, una meditazione » inconciliables avec le dynamisme futuriste¹⁷ ; les adverbes et les connecteurs entre les mots doivent être omis, pour lier immédiatement les noms selon une perception analogique rapide et moderne¹⁸. Il faut également éviter « la mania pericolosa di perder tempo in tutti i cantucci della frase »¹⁹. Même les virgules et les points, qui imposent à l'écrivain des « soste assurde », sont frappés d'interdit ; à leur place, « s'impiegheranno segni della matematica : + - x : = > <

¹⁵ Sur le rapport du futurisme au temps et sur le traitement du temps dans les textes futuristes, qu'il nous soit permis de renvoyer à Beatrice Sica, *Il futurismo e il tempo*, dans l'ouvrage collectif *Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco*, édité par Elisabetta Graziosi, Bologna, Clueb, 2008, pp. 57-85.

¹⁶ Cf. Filippo Tommaso Marinetti, *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà* : « il verbo all'infinito sarà indispensabile, poiché, tondo come una ruota, adattabile come una ruota a tutti i vagoni del treno delle analogie, costituisce la velocità stessa dello stile. Il verbo all'infinito nega per sé stesso l'esistenza del periodo e impedisce allo stile di arrestarsi e di sedersi in un punto determinato ».

¹⁷ Cf. Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* : « Si deve abolire l'aggettivo [...]. L'aggettivo [...] è inconcepibile con la nostra visione dinamica, poiché suppone una sosta, una meditazione ». Dans l'original, ce passage est souligné en gras.

¹⁸ Cf. Filippo Tommaso Marinetti, *Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 août 1912) – MF, 28 – : « Credo necessario sopprimere l'aggettivo e l'avverbio, perché sono ad un tempo, e a volta a volta, i festoni variopinti, i panneggi a sfumature, i piedistalli, i parapetti e le balaustrate del vecchio periodo tradizionale. È appunto mediante un uso sapiente dell'aggettivo e dell'avverbio, che si ottiene il dondolio melodioso e monotono della frase, il suo sollevarsi interrogativo e commovente e il suo cadere riposante e graduale di onda sulla spiaggia [...]. L'aggettivo e l'avverbio hanno una triplice funzione : esplicativa, decorativa e musicale, mediante la quale indicano l'andatura grave o leggera, lenta o rapida del sostantivo che si muove nella frase. Sono, a volta a volta, i bastoni o le grucce del sostantivo. La loro lunghezza e il loro peso regolano il passo dello stile che è sempre necessariamente sotto tutela, e gli impediscono di riprodurre il volo dell'immaginazione ». Dans les réimpressions suivantes, ce texte prendra le titre *Risposte alle obiezioni*.

¹⁹ « Perciò appunto io ricorro alla aridità astratta dei segni matematici, che servono a dare le quantità riassumendo tutte le spiegazioni, senza riempitivi, ed evitando la mania pericolosa di perder tempo in tutti i cantucci della frase, in minuziosi lavori da cesellatore, da gioielliere o da lustrascarpe » (MF, 28).

e i segni musicali »²⁰ : « Ci serviamo [...] dei brevissimi od anonimi segni matematici e musicali, e poniamo tra parentesi delle indicazioni come : (presto) (più presto) (rallentando) (due tempi) per regolare la velocità dello stile. Queste parentesi possono anche tagliare una parola o un accordo onomatopeico »²¹.

La vitesse du style, fixée par ces indications musicales entre parenthèses, module non seulement des mots et des phrases, mais aussi des « accordi onomatopeici », c'est-à-dire ces bruits dont Marinetti, dans son *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, préconisait l'introduction dans la littérature²². Ainsi, le rythme, la rapidité du style, sont mis en relation directe avec le son et l'onomatopée. Dans le *Supplemento al Manifesto tecnico* Marinetti écrit :

La distruzione del periodo tradizionale, l'abolizione dell'aggettivo, dell'avverbio e della punteggiatura determineranno necessariamente il fallimento della troppo famosa armonia dello stile, cosicché il poeta futurista potrà finalmente utilizzare tutte le onomatopée, anche le più cacofoniche, che riproducono gl'innumerevoli rumori della materia in movimento (MF, 28)²³.

Pour les futuristes, les mots en liberté sont le lieu de la rencontre entre musique et littérature, dans la mesure où ils facilitent l'usage de l'onomatopée. Grâce à celle-ci, l'écrivain s'affranchit des problèmes mélodiques et rythmiques de la diction et peut incorporer dans sa page écrite les sons et les bruits de la vie moderne que le musicien, lui, intègre à sa partition²⁴.

²⁰ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*.

²¹ Filippo Tommaso Marinetti, *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*.

²² Cf. Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* : « Bisogna introdurre nella letteratura tre elementi che furono finora trascurati : 1. *il rumore* [...] 2. *il peso* [...] 3. *l'odore* [...] | Sforzarsi di rendere per esempio il paesaggio di odori che percepisce un cane. Ascoltare i motori e riprodurre i loro discorsi ». Tel est le texte de Marinetti dans les éditions qui suivent la *princeps* ; or, celles-ci contiennent une variante remarquable de notre point de vue, qu'il est important de signaler. Dans la première édition, en effet, on lit : « Bisogna inoltre *rendere il peso* [...] e *l'odore* [...] degli oggetti, cosa che si trascurò di fare, finora, in letteratura » (MF, 26 ; dans l'original, le texte que nous avons mis en italique est en gras). Le *Manifesto tecnico della letteratura futurista* de Marinetti est paru le 11 mai 1912 ; le manifeste de Russolo, *L'Arte dei rumori*, est du 11 mars 1913. En somme, lorsque Marinetti republie son *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, il modifie le passage en question en tenant compte des hypothèses *rumoristiche* que Russolo avait avancées dans l'intervalle.

²³ Voir aussi la note suivante.

²⁴ Dans *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, Marinetti prône « l'introduzione coraggiosa di accordi onomatopeici per rendere tutti i suoni e i rumori anche i più cacofonici della vita moderna ».

L'onomatopée concrétise dans son corps sonore le concept futuriste du bruit comme élément constitutif du langage – « [il] rumore *come elemento stesso* del linguaggio », pour utiliser les mots de Russolo :

il rumore – che tanta ostilità ha incontrato – quando abbiamo voluto che entrasse nel dominio della musica ; – rappresenta una parte importantissima del linguaggio e fa parte quindi anche del canto [...]. Ma furono solo i poeti futuristi con le parole in libertà a sentire tutto il valore del rumorismo nella poesia. Furono essi, che, servendosi delle onomatopée rumoristiche, rilevarono tutta l'enorme importanza di questo elemento del linguaggio [...]. – Per secoli, i poeti non seppero usare abbastanza di questa efficacissima fonte di espressione, che è nel linguaggio²⁵.

Cependant, le futurisme va encore plus loin : l'onomatopée n'est pas seulement la reproduction d'un son, elle n'a pas une simple fonction mimétique ; elle devient, en effet, un moyen d'exprimer des émotions, des états d'âme. Russolo écrit : « Nelle parole in libertà futuriste, la consonante che rappresenta il rumore è finalmente adoperata per sè stessa e serve, come una musica, a moltiplicare gli elementi dell'espressione e dell'emozione » (MF, 87).

Marinetti va jusqu'à évoquer une nouvelle « ortografia libera espressiva », à savoir la possibilité d'allonger ou d'abrèger les mots, d'y insérer d'autres sons, d'ajouter des voyelles ou des consonnes à volonté – ces opérations obéissant, bien entendu, à la logique de l'onomatopée :

Questa deformazione istintiva delle parole corrisponde alla nostra tendenza naturale verso l'onomatopea. Poco importa se la parola deformata diventa equivoca. Essa si sposerà cogli accordi onomatopeici, o riassunti di rumori, e ci permetterà di giungere presto all'*accordo onomatopeico psichico*, espressione sonora ma astratta di una emozione o di un pensiero puro²⁶.

Les frontières entre partition musicale et page littéraire deviennent floues : littérature et musique se rejoignent dans l'accord onomatopéique futuriste.

Beaucoup de bruit pour rien ?

Ces synergies, ces parallélismes entre musique et littérature, à quels résultats aboutissent-ils ? L'un des aspects les plus remarquables du futurisme est précisément cet amalgame recherché sans arrêt, continuellement

²⁵ Luigi Russolo, *I rumori del linguaggio. Le consonanti* (MF, 87).

²⁶ Filippo Tommaso Marinetti, *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*.

mis à l'épreuve, entre les différents arts. Certes, les futuristes ne sont pas les premiers à évoquer une convergence entre littérature et musique, mais leur ferveur expérimentale les mène à parcourir les domaines les plus vastes, les plus impensables et impensés jusque-là : les accords onomatopéiques sont un exemple éloquent, mais on pourrait rappeler aussi le cas de la poésie *pentagrammata* de Cangiullo²⁷. En revanche, au sein du futurisme surgissent parfois, de manière plus ou moins consciente et délibérée, des forces qui s'opposent aux nouveautés proclamées d'une voix si haute, sans incertitude apparente. Il est significatif, par exemple, que Marinetti, dans l'organigramme du mouvement futuriste qu'il trace en 1923, distingue encore de façon nette la musique et l'art des bruits :

MUSICA – Balilla Pratella – Casavola – Mortari – Michele Bellomo – Silvio Mix – Nussio
ARTE DEI RUMORI – Luigi Russolo – Ugo Piatti – Antonio Russolo – Fiorda²⁸.

Or, les sons-bruits ne sont-ils pas, d'après les manifestes futuristes que nous venons d'étudier, les éléments constitutifs de la musique ? N'auraient-ils pas dû le devenir, du moins, selon Russolo ? Départager les

²⁷ Francesco Cangiullo voudrait scander les rythmes des différents sons et bruits non par ces indications musicales entre parenthèses dont Marinetti prônait l'usage, mais par le recours à une véritable partition. Sa poésie *pentagrammata* – sous forme d'un *pentagramma*, c'est-à-dire d'une portée musicale – « risolve l'importantissimo problema della polifonia odierna nella poesia più o meno parolibera, riuscendo a dare il tempo ai suoni onomatopeici e al rumorismo ». « La Poesia *pentagrammata*, dando la simultaneità grafica della Poesia e della sua *Musica Naturale*, in essa naturalmente contenuta, aggiunge una nuova smisurata estensione di terreno vergine al campo poetico [...]. Poter scrivere sul pentagramma la poesia attuale – o meglio sentirla addirittura per esso, in modo che l'ispirazione venga assieme al suo disegno musicale, fusa – è indubbiamente più efficace, più completo, più interessante, più geniale ; poiché la poesia attuale è sopra tutto *lirismo parolibero* – vale a dire ritmi di polifonia e rumorismo coloristici, di colori che cantano, squillano, strombazzano e ruggiscono » (Francesco Cangiullo, *Poesia pentagrammata*, Napoli, Casella, 1923, puis Firenze, Salimbeni, 1979, pp. 9-10 ; ce texte se trouve aussi dans notre édition de référence — MF, 156 —). En ce qui concerne le passage cité, le titre *Poesia pentagrammata*, dans l'original, est souligné en gras.

²⁸ Cet organigramme est tiré de Daniele Lombardi, *Note di caffeina. La sonorità nella poesia di Marinetti e la sua influenza sulla moderna sperimentazione musicale*, étude contenue dans le volume du même auteur *Il suono veloce. Futurismo e Futurismi in musica*, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1996, pp. 58-59. À son tour, Lombardi puise ce texte dans « un numero della rivista *Rovente* del 1923 ». Cf. aussi Lucia Rivolta, *Musica futurista : il contributo di Francesco Balilla Pratella e Luigi Russolo tra avanguardia europea e ambiente musicale italiano*, in *Il futurismo: aspetti e problemi*, édité par Romain H. Rainero, Milano, Cisalpino-Istituto Editoriale Universitario, 1993, p. 196, n. 40 : « Negli elenchi degli artisti futuristi inseriti nelle pubblicazioni delle edizioni di "Poesia" [...], l'arte dei rumori risulta separata dalla voce musica, sotto cui compare il solo nome di Pratella ».

deux camps, celui de la musique et celui des bruits, relève au fond d'une contradiction : Marinetti semble conserver à la musique une fonction de communication, mélodique et rythmique, de type traditionnel, bien que le futurisme ait introduit les polyrythmies et les dissonances entre les accords du système tonal²⁹. Même remarque pour ce qui concerne les expériences de Luigi Russolo : celui-ci juxtapose les *intonarumori* à de la musique de type traditionnel reproduite par un phonographe (à Londres, en 1914), ou à des instruments classiques (à Paris, en 1921) ; une fois de plus, les deux éléments restent disjoints et ne fusionnent pas³⁰. On pourrait en dire autant des compositions d'Antonio Russolo – le frère de Luigi – comme *Corale* et *Serenata*, les seules à notre connaissance dont les enregistrements originaux (1924) aient survécu : on retrouve ici une simple superposition des *intonarumori* sur des musiques conventionnelles, sans qu'on puisse assister à une véritable fusion des deux composantes, qui restent bien distinctes³¹.

Quelque chose de proche de cette séparation des domaines, de cette réglementation des nouveautés, a lieu sur le versant de la littérature, là où Marinetti limite sa révolution langagière à l'« ispirazione poetica », et dit vouloir conserver à la langue, dans tous les autres cas, sa fonction de communication :

Il mio « Manifesto tecnico della Letteratura futurista » [...] col quale inventai il *lirismo essenziale e sintetico, l'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, concerne esclusivamente l'ispirazione poetica.

La filosofia, le scienze esatte, la politica, il giornalismo, l'insegnamento, gli affari, pur ricercando naturalmente delle forme più o meno sintetiche di espressione, dovranno per molto tempo ancora valersi della sintassi, della

²⁹ *Ibid.*, pp. 196-197 : « la portata concettuale delle ricerche rumoristiche di Russolo, non venne pienamente compresa da Marinetti, che si ostinò a considerare l'arte dei rumori qualcosa di diverso dalla musica, e non invece un suo possibile proseguimento ».

³⁰ *Ibid.*, p. 196 : « I tre concerti di *Bruiteurs futuristes* al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi (17, 20 e 24 giugno 1921), rappresentarono una soluzione di ripiego per Russolo, che rinunciò all'idea di sostituire l'orchestra tradizionale con l'orchestra di rumori e, assecondando i desideri di Marinetti, affiancò agli intonarumori gli strumenti classici. [...] [A]nche in Europa, nonostante i consensi ricevuti, il bruitismo venne considerato dai più un complemento all'orchestra tradizionale, e certamente l'atteggiamento di Marinetti contribuì a rafforzare tale opinione ».

³¹ Pour *Corale* et *Serenata* d'Antonio Russolo, voir le CD *Musica futurista. The Art of Noises*, LTM, 2004, pistes 11 et 12.

punteggiatura e della aggettivazione. Sono costretto infatti, come vedete, a servirmi di tutto ciò per potervi esporre la mia concezione³².

Ces remarques portent cependant sur des genres d'écriture différents, tandis que la distinction entre musique et art des bruits, que nous venons de mettre en relief, est structurelle : c'est pourquoi elle finit par laisser intacts les fondements de l'art musical traditionnel. Superposer l'art des bruits à la musique, en gardant ces deux composantes bien distinctes, équivaut à ce que serait dans le champ littéraire la lecture à voix haute d'un poème traditionnel ou d'un sonnet, à laquelle viendrait s'ajouter une voix intermittente prononçant des onomatopées ou produisant des sons gutturaux, des sifflements, des hululements. Tous ces bruits et cris, venant non du texte lui-même mais de l'extérieur, se heurteraient à l'alignement des vers réguliers sans les briser de l'intérieur, ils les percuteraient mais ne pourraient, au bout du compte, que les laisser intacts.

Arts du temps et arts de l'espace

Poussées et contrecoups font partie de la dynamique vitale de tout phénomène culturel. Dans la présente étude, nous n'aborderons pas le parcours intellectuel de chaque artiste, les événements historiques, les orientations politiques et les choix culturels que le mouvement futuriste fait siens après ses premières années d'existence. Toutes ces variables, très concrètes, méritent certes d'être prises en compte ; cependant, nous allons nous arrêter ici sur d'autres aspects, qui concernent plutôt l'essence de la musique et de la littérature. Bien évidemment, la réflexion sur un tel sujet ne saurait aboutir à des conclusions définitives ; nous nous limiterons, dès lors, à proposer quelques pistes pour ce qui concerne spécifiquement notre sujet.

À la fin du XIX^e siècle, une thèse de doctorat intitulée *De la musique et de la poésie considérées au point de vue de l'expression* est soutenue à la Faculté de Lettres de Paris. Le thésard s'appelle Jules Combarieu : il publiera en 1893 sa recherche, qu'on considère généralement aujourd'hui comme la première étude universitaire vraiment significative

³² Filippo Tommaso Marinetti, *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*. Dans les éditions suivantes, le texte – qui prend, comme nous l'avons vu, le titre *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* – présente des variantes minimales : « La filosofia, le scienze esatte, la politica, il giornalismo, l'insegnamento, gli affari, pur ricercando forme sintetiche di espressione, dovranno ancora valersi della sintassi e della punteggiatura. Sono costretto, infatti, a servirmi di tutto ciò per potervi esporre la mia concezione ».

sur les rapports entre la musique et la poésie. Combarieu, qui mène une analyse très détaillée du son et du rythme dans les deux arts, écrit dans son introduction : « Non seulement le poète et le musicien ne parlent pas la même langue et n'obéissent pas aux mêmes lois, mais ils ne pensent pas avec la même faculté. C'est cette opposition même qui les pousse l'un vers l'autre et les complète l'un par l'autre »³³.

C'est, comme on le voit, une position catégorique. Par ailleurs, si on se déplace sur le terrain de la réception et qu'on considère la façon dont la musique et la littérature se présentent, pour ainsi dire, aux destinataires des œuvres, les différences entre ces deux arts peuvent paraître moins importantes. Calvin Brown, l'un des fondateurs de ce qu'on appelle, dans le monde anglo-saxon, *melopoetics*, écrit en 1948, dans son livre *Music and Literature. A Comparison of the Arts* : « Music and literature [...] are alike in that they are arts presented through the sense of hearing, having their development in time »³⁴.

La musique et la littérature ont donc ceci en commun, qu'elles sont perceptibles à l'ouïe et qu'elles se déroulent dans le temps : c'est-à-dire qu'elles s'expriment et qu'elles sont reçues par la voie des sons, selon une succession temporelle. Or, la provocation des futuristes était fondée sur l'annulation des catégories de l'espace et du temps telles qu'elles avaient été traditionnellement conçues : « Il Tempo e lo Spazio morirono ieri », écrit Marinetti dans le manifeste-fondation du mouvement. Il s'agissait pour le futurisme de tenter un pari impossible : abolir ces catégories – déjà mises à rude épreuve, dans le monde réel et dans la sphère de la perception humaine, par l'avènement des machines – les abolir, disions-nous, dans la sphère de l'art aussi – sur la toile d'un peintre, dans les vers d'un poète, dans les notes d'un musicien. De là vient le mythe futuriste de la

³³ Jules Combarieu, *De la musique et de la poésie considérées au point de vue de l'expression*, thèse pour le doctorat présentée à la Faculté de Lettres de Paris, Paris, Alcan, 1893, pp. XXV-XXVI.

³⁴ Calvin S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Athens (Georgia), University of California Press, 1948, puis Alcester (United Kingdom), Read Books, 2007, p. 11. Brown ne nie pas les différences entre musique et littérature, qu'il souligne d'ailleurs immédiatement après : « Broadly speaking, music is an art of sound in and for itself, of sound *qua* sound. Its tones have intricate relationships among themselves, but no relationship to anything outside the musical composition. As Schopenhauer pointed out, they inhabit and form a universe of their own which has only remote relationships, by analogy, to the general universe in which we live. | Literature, on the other hand, is an art employing *sounds to which external significance has been arbitrarily attached* » (*ibid.*).

vitesse, car celle-ci est le produit du rapport entre le temps et l'espace : elle touche, dès lors, à l'un aussi bien qu'à l'autre. Sauf qu'ici, c'est une différence structurelle entre les arts qui intervient : tandis que l'œuvre picturale s'organise dans le sens de l'espace, la musique et la littérature, comme le dit Brown, s'articulent plutôt dans le sens du temps³⁵. Or la vitesse, le dynamisme, sont plus évidents là où la réception de l'œuvre a lieu en un seul instant, comme c'est le cas de la peinture : le mouvement de rupture se concentre, en l'occurrence, dans le moment unique de la vision ; l'espace se disloque, les figures se brisent dans l'instant unique de la perception. À l'intérieur d'une succession temporelle, en revanche, comme celle qui gouverne la musique ou la littérature, il est bien plus difficile de représenter la simultanéité. Au sujet de cette impasse, Daniele Lombardi écrit :

Come nella pittura di Boccioni e Balla, anche in musica è stata sperimentata una implosione/esplosione dello spazio e del tempo, ma la dinamizzazione dello spazio e la sua *velocizzazione* non sono che istantaneità di un attimo fermato, descrizione sì della velocità, ma attraverso una metamorfosi dello scorrere temporale nella sua visualizzazione spaziale. Ecco perché il Futurismo ha avuto la sua massima espressione nelle arti visive e in tutte le forme di scrittura e di evento, dove segno e gesto potevano essere utilizzati in tal senso. L'entità fisica del suono, che implica il tempo, ha fatto lo sgambetto a quei musicisti che dopo travolgenti affermazioni teoriche, si sono accinti a sperimentare composizioni che rendessero fisicamente la simultaneità³⁶.

Face à cette difficulté représentative, les textes littéraires proposent des solutions diverses et variées : tantôt ils soumettent la catégorie du temps à des actions que la physique désignerait par les termes de traction, compression, flexion, coupe, torsion³⁷ ; tantôt ils se livrent à des expériences sur l'espace en utilisant le support de l'écriture, comme dans le cas des tables *parolibere*, où la lecture est censée être simultanée et il n'y a pas d'ordre conséquentiel véritable (si bien que les interprètes considèrent parfois ces tables non comme de la poésie, mais comme un produit visuel, proche de la peinture). La littérature peut également s'ouvrir vers l'espace physique circonvoisin, en misant sur l'aspect performatif du

³⁵ Nous avons esquissé cette différence entre la poésie et la peinture futuristes dans Beatrice Sica, *Il futurismo e il tempo* cit., p. 61.

³⁶ Daniele Lombardi, *La sfida alle stelle !... Aspetti della musica futurista*, in *Il suono veloce* cit., p. 43.

³⁷ Pour quelques exemples de ces différentes formes d'intervention sur la catégorie du temps, nous renvoyons toujours à Beatrice Sica, *Il futurismo e il tempo* cit., notamment pp. 67-83.

texte : la succession temporelle qui caractérise celui-ci se trouve alors intégrée dans un espace réel, en dehors de la page écrite, où le texte est déclamé et pour ainsi dire agi. Quant à la musique, qui se déroule elle aussi dans une succession d'instant et ne saurait se passer de cette dimension temporelle, la poursuite de la vitesse se fait pour elle encore plus difficile, le jeu sur le rapport espace-temps encore plus hasardeux. L'infatigable Marinetti tâche de résoudre ce problème ; en 1933, avec Pino Masnata, il écrit un *Manifesto della radio*, acte de naissance de la *radia* : il s'agit d'un art des bruits qui, grâce à la technique des émissions radio à distance, fait converger vers un point unique des sources sonores différentes, situées à des endroits séparés. La *radia* – lit-on dans le *Manifesto* – abolira l'espace, le temps, l'unité d'action, sera « [un']arte senza tempo né spazio, senza ieri e senza domani [...]. Sintesi di infinite azioni simultanee [...]. Utilizzazione dei rumori, dei suoni, degli accordi armonie simultaneità musicali o rumoristi, dei silenzi, tutti con le loro gradazioni di durezza, di crescendo e di diminuendo »³⁸. Marinetti écrivit cinq *Radiosintesi* pour sa *radia*, parmi lesquelles *Dramma di distanze* :

- 11 secondi una marcia militare in Roma.
- 11 secondi un tango danzato a Santos.
- 11 secondi di musica giapponese religiosa suonata a Tokio.
- 11 secondi di ballo campestre vivace nella campagna di Varese.
- 11 secondi di partita di pugilato a New York.
- 11 secondi di rumorismo stradale in Milano.
- 11 secondi di romanza napoletana cantata nell'albergo Copacabana di Rio de Janeiro³⁹.

Ces radiosynthèses de Marinetti ne furent pas exécutées, paraît-il, parce qu'à l'époque la technologie radio n'était pas encore suffisamment développée. C'est Daniele Lombardi qui les a réalisées en 1978 : en ce qui concerne *Dramma di distanze*, les thèmes – c'est-à-dire les unités de onze secondes – ont été exécutés l'un après l'autre, donc selon une succession temporelle normale⁴⁰. De même, Jeffrey Schnapp interprète le morceau

³⁸ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto della radio* (MF, 255). Cf. aussi Filippo Tommaso Marinetti-Pino Masnata, *La radia. Manifesto futurista* (MF, 256) et la note bibliographique à *Manifesto della radio*, in Filippo Tommaso Marinetti, *Teatro*, Milano, Mondadori, 2004, vol. II, pp. 769-774.

³⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *Dramma di distanze*, première publication dans « Autori e scrittori », VI, 8 (août 1941), p. 7, ensuite dans Filippo Tommaso Marinetti, *Teatro* cit., p. 634.

⁴⁰ Cf. le CD *Musica futurista. The Art of Noises* cit., piste 14.

comme une séquence⁴¹. Serait-il possible d'envisager une exécution simultanée de tous les thèmes, susceptible de concentrer dans une durée de onze secondes tous ces bruits provenant d'endroits différents ? Après tout, dans le *Manifesto della radio* cité, Marinetti évoque des « sintesi di infinite azioni simultanee ». Toutefois, il est vrai qu'en l'occurrence l'espace tient un rôle primordial : la réduction ou l'effacement du temps sont possibles dans la mesure où les lieux de provenance des sons sont reconnaissables en tant qu'endroits situés dans des fuseaux horaires différents – ce qui semble concrétiser une autre idée exprimée par Marinetti dans son manifeste : « La possibilità di captare stazioni trasmittenti poste in diversi fusi orari e la mancanza della luce distruggono le ore, il giorno e la notte ». Une exécution simultanée, c'est-à-dire une durée unique de onze secondes, permettrait une plus grande compression du temps ; de plus, en additionnant des sources sonores hétérogènes, on se rapprocherait sans doute du bruit bien plus que du son. Cependant, on risquerait ainsi, au moment de l'écoute, de ne pas percevoir la compression de l'espace : ne pouvant saisir les différents sons dans leur spécificité, on finirait par ne pas identifier leurs lieux de provenance éloignés. En somme, au niveau de l'exécution, tous les problèmes ne sont pas résolus, même si, à la rigueur, il ne s'agit plus ici de musique, mais bien de *radia*. Comme l'a écrit Daniele Lombardi :

Qui emerge la debolezza dell'espressione musicale, intrinseca nella fisicità della sua manifestazione nel tempo, in quanto la compenetrazione tentata con l'esposizione di elementi in serie, anche se ravvicinata, provoca un ascolto che tende a integrare una logica strutturale nascente invece di persistere nella disgregazione dei nessi. Non si ha quindi in musica niente di così forte come l'impatto visivo di un Balla o di un Boccioni, non solo per la diversa statura di artisti, ma anche, e soprattutto, perché l'arte spaziale può sintetizzare facilmente l'idea della simultaneità, quella temporale della musica no⁴².

Somme toute, le problème semblerait être à la racine. Si le futurisme n'a pas su le résoudre, le sens de son opération sur la musique et sur la littérature est précisément de l'avoir soulevé – en d'autres termes,

⁴¹ Cf. Jeffrey Schnapp, *Introduzione*, in Filippo Tommaso Marinetti, *Teatro* cit., vol. I, p. XLII : « *Dramma di distanze* [...] fa rimbalzare l'ascoltatore ritmicamente da Roma a Santos, a Tokyo, a Varese, a New York, a Milano e, finalmente, a Rio, tramite una sequenza di ambienti acustici a intervalli di undici secondi, ognuno dei quali presenta un qualche ritmo : una marcia, un tango, un sato kagura, una danza folklorica, un incontro di boxe, rumori di strada, una romanza napoletana cantata in Brasile ».

⁴² Daniele Lombardi, *Silvio Mix. Musicista futurista*, in *Il suono veloce* cit., p. 88.

d'avoir lancé son défi, même si c'était peut-être perdu d'avance. Car effacer le temps et l'espace, assises de nos perceptions, n'est pas chose aisée : pourtant, les frontières de la musique et de la littérature, grâce aux futuristes qui voulaient les rendre floues, se sont indéniablement élargies.

Sigla

MF = *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo*, édités par Luciano Caruso, Firenze, Coedizioni Spes-Salimbeni, 1980.



«Dove la musica parla, tutto il resto è silenzio»: l'attenzione alla musica nella narrativa di Gabriele D'Annunzio

Giacomo Prandolini
Università de Brescia

Tra gli scrittori italiani degli ultimi due secoli, Gabriele D'Annunzio è stato, sia in ambito privato e personale, che professionale, certamente il più legato al mondo della musica. Fin dalla prima giovinezza, egli si dedicò allo studio del canto e del pianoforte e più volte, nei suoi scritti, ritorna su tali esperienze, enfatizzandone, come è costante caratteristica del personaggio, il valore, il significato e, talora, i risultati ottenuti. Nel *Secondo Amante di Lucrezia Buti*¹, egli ricorda, per esempio, «il buon maestro Chiti»; sempre qui si legge di un violino piuttosto mal ridotto avuto da una donna incontrata in un bordello (PR, 1422) e che, «nel convitto della Cicogna, per gelosia furente di sapere quello che da altri poteva esser saputo [...] , mi misi a studiare il violino, il flauto e il canto sol perché miei compagni in condizioni e in disposizioni particolarissime seguivano tali studi» (PR, 1436). Sempre nell'ambito privato possono essere ascritte le audizioni di Cargnacco, protagonista il Quartetto del Vittoriale, o l'assidua frequentazione di compositori e musicologi (Rolland, Pizzetti, Malipiero, Toscanini). Complemento di questo rapporto spirituale con la musica, non possono essere dimenticate le vicende amorose di D'Annunzio con astri musicali: basta qui ricordare, tra le numerose altre, la relazione con la pianista veneziana Luisa Baccara, con Olga Levi Brunner². Per quanto riguarda l'aspetto

¹ Cfr. Gabriele D'Annunzio, *Prose di ricerca*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, saggio introduttivo di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 2005, «I Meridiani», t. I, p. 1279 (per i successivi rimandi, useremo la sigla PR seguita dal riferimento alle pagine).

² Si veda, a questo proposito, Gabriele D'Annunzio, *Il Befano alla Befana, L'epistolario con Luisa Baccara*, a cura di Paola Sorge, Milano, Garzanti, 2003 e Gabriele D'Annunzio, *La rosa della mia guerra. Lettere a Venturina*, a cura di Lucia Vivian, prefazione di Pietro Gibellini, Venezia, Marsilio, 2005.

professionale, è importante menzionare le cronache mondano-musicali del periodo romano, la relazione introduttiva per la raccolta dei Classici della musica italiana (PR, 1595), la stesura del capitolo specifico sulla musica per lo Statuto della Reggenza del Carnaro (PR, 127-128). A ciò si aggiungono gli interventi critici, per esempio su Mascagni e Wagner, le delineazioni di figure storiche quali Liszt o ancora Wagner e, infine, la non sempre facile collaborazione con artisti, impegnati a musicare alcuni suoi lavori teatrali³. A tutto questo si legano poi gli espliciti richiami alla musica presenti nelle novelle e nei romanzi, su cui verte il fulcro di questo scritto, e le opere composte appositamente da D'Annunzio in vista della loro resa musicale, come *Le martyre de Saint Sébastien* per Claude Debussy.

Nella raccolta di novelle *Terra vergine*, si possono trovare alcuni richiami alla musica. Lo sfondo delle narrazioni è un mondo contadino, selvaggio e sensuale, animato da figure che si rifanno al modello verista verghiano, ma in cui emergono una incontrollabile istintività e una violenta passione. In questo clima, quindi, i pochi accenni alla musica non possono che rifarsi a canzoni popolari⁴, che D'Annunzio aveva probabilmente sentito cantare e su cui si era anche documentato⁵. In *Fiore, fiurelle*, Nara, la protagonista, viene colta mentre accompagna con «una canzone pigra» il suo lavoro di contadina: la sua voce

³ D'Annunzio ebbe rapporti professionali con Gian Francesco Malipiero per il *Sogno d'un tramonto d'autunno*, con Riccardo Zandonai per la *Francesca da Rimini*, con Alberto Franchetti e Ildebrando Pizzetti per *La figlia di Iorio*, ancora con Ildebrando Pizzetti per *Fedra*, con Pietro Mascagni per la *Parisina*. Si ricordano anche le precedenti collaborazioni con Ottorino Respighi e Francesco Paolo Tosti per la trascrizione musicale di alcune sue liriche.

⁴ Interessante, a proposito, questo giudizio: «La canzone popolare è quasi una rivelazione musicale del mondo. In ogni canzone popolare (vera, terrestre, nata di popolo) è una immagine di sogno che interpreta l'Apparenza. La melodia primordiale, che si manifesta nelle canzoni popolari ed è modulata in diversi modi dall'istinto del popolo, mi sembra la più profonda parola su l'Essenza del mondo» (PR, 1758).

⁵ I versi dei canti proposti qui di seguito sono tra quelli raccolti da Gennaro Finamore nell'Appendice dei *Canti popolari abruzzesi* del suo *Vocabolario dell'uso abruzzese*, Lanciano, Carabba, 1880. Sempre sulle canzoni popolari abruzzesi, è interessante una lettera del 21 luglio 1881, scritta a Elda Zucconi: « Mi dici che a settembre vorrai che io canti una Canzone abruzzese, se no [...]. Non te la canterò perché non ho voce da cantare; le studio sì, ma da me, e le studio dirò quasi analiticamente e fisiologicamente perché di ognuna io farò una *figurina*. Quelle canzoni lì bisogna sentirle cantare in coro dalle donne in lontananza: sono una meraviglia, sono le più belle canzoni popolari d'Italia [...]». Cfr. Gabriele D'Annunzio, *Lettere a Giselda Zucconi*, a cura di Ivanos Ciani, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1985, pp. 144-145.

fluiva limpida per la calma meridiana: era una scaturigine selvatica e fresca di note...

Fiore de line
lu line ca le fa lu fiore chiare;
la donne ci ji tesse lu panne fine.

A lei risponde Malumore, che, intento a mietere, ha riconosciuto la voce della donna amata:

Fiore de mende
senza la mende nen ze po 'mmendare
senza l'amande n'n ze po fa' l'amore⁶.

Un altro canto popolare, richiamato solo attraverso un verso, lo si riscontra in *Cincinnati* (TN, 20). Anche in *Fra' Lucerta* appaiono alcuni versi di un' altra canzone popolare: «Tutte le fundanelle se so' seccate / Pover'amore mi'! more de sete!», con il ritornello «Tromma larì lirà, viva ll'amore» (TN, 40-41). Queste espressioni d'amore hanno un fascino particolare per il frate protagonista della novella, perché gli ricordano momenti felici della sua giovinezza (TN, 40). La novella si conclude con la riproposizione del ritornello, mentre il frate, in preda a una violenta febbre, si addormenta per sempre, accompagnato dalla voce di Mena: «il canto si avvicinava, si avvicinava con quel mi lunghissimo, carezzevole, sfumato» (TN, 45). Ancora una «canzone di Francavilla, una selvaggia canzone che non diceva d'amore» (TN, 46) accompagna l'incedere di Tora, nella novella *La gatta*, mentre un ultimo accenno a un canto popolare non specificato appare in *Bestiame* e accompagna il lavoro faticoso dei contadini (TN, 54)⁷. Se nelle novelle i riferimenti alla musica, al canto sono pochi e limitati, notevole è, invece, l'attenzione che D'Annunzio dedica ai suoni, che, per alcuni aspetti, possono essere interpretati come espressioni musicali. Per esigenze di brevità, si richiama qui solo la descrizione del suono delle campane, frequentissima in tutta l'opera dannunziana, nella novella *Campane* (TN, 27), in cui appare, attraverso un uso sapientissimo della parola, tutta la capacità dello scrittore di rappresentare il suono come una realtà viva, che tutto avvolge.

⁶ Cfr. Gabriele D'Annunzio, *Tutte le novelle*, a cura di Annamaria Andreoli e Marina De Marco, Milano, Mondadori, 1992, «I Meridiani», pp. 15-16 (TN).

⁷ Nella novella *Terra vergine*, la prima della raccolta, «Fiora cantava a squarciagola, [...] cantava uno stornello di garofani; e Tulespre trafelato beveva il fresco, la canzone [...] e il cuore gli palpitava al ritmo selvaggio dello stornello di Fiora [...]. Era silenzio; ma dal silenzio nascevano mille suoni indefinibili [...]. E Tulespre udì i crepitii dei rami stroncati, i belati brevi nella discesa, le voci; poi uno sprazzo, uno squillo, uno zampillo di canto [...] E la Pescara cantava» (TN, 6-9).

Da *Il libro delle Vergini*, è utile citare alcuni passi della novella *Favola sentimentale*⁸, che presentano il protagonista Cesare

nel silenzio, mentre egli curvo su le pagine sentiva dalle pagine liberarsi la sana giocondità delle canzoni goliardiche precipitanti con un scrosciar vivace di rime latine nella fuga del ritmo.

O! o! totus floreo.

Egli aveva teso l'orecchio; e nell'orecchio gli squillarono per un istante le risa con i chicchiriami di una strofe pazza.

Veni, veni, venias
ne me mori facies,
hyria hysria nazaza
trilliriuo.

[...] Gli parve di sentire in tutte le membra come un crepitio d'involucri spezzati e di gemme rompenti, sotto la grandine allegra di quelle risa e di que' ritornelli.

O! o! totus floreo (TN, 441-442).

Poche variazioni, rispetto alle precedenti raccolte, si trovano nelle *Novelle della Pescara*: ne *La contessa di Amalfi* si parla dell'omonima opera di Errico Petrella, su libretto di Giovanni Peruzzini, di cui vengono presentati alcuni personaggi e riproposti alcuni passi (TN, 214-215)⁹; mentre ancora un canto popolare viene citato nella *Morte del duca di Ofena* (TN, 242, vedi anche n. 2). In *Agonia*, la musica di una «gavotta ben nota» accompagna la morte di un cane, mentre *Mungia* ha come protagonista «un rapsodo cattolico» che presenta «i lamentevoli canti cristiani, le antifone, gli invitatorii, i responsorii, i salmi dell'ufficio per i defunti [...]». Come il preludio finisce, Mungia prende a cantare il *Libera me domine*, e il *Ne recorderis*, lentamente, su una modulazione di cinque sole note. Nel canto, le terminazioni latine si congiungono alle forme dell'idioma natale [...] » (TN, 318-319).

Nel romanzo *Il piacere* sono piuttosto frequenti i richiami alla musica (talora volutamente ricercati e segno di una dotta conoscenza eclettica) e spesso fanno da sfondo sia agli incontri tra i due protagonisti, che alle riunioni mondane, di cui Andrea Sperelli è il protagonista. Così «un

⁸ Sempre in *Favola sentimentale* viene citato il musicista Franz von Suppé (TN, 443) e si rievoca la musica di Bach: «Galatea ricordava su i tasti un'armonia di Bach, incertamente. [...] Dalle canne dell'organo li accordi di Bach si spandevano pe' l'vano timidamente; sotto le dita diafane di Galatea i tasti cedevano appena. Ella sentiva il fremito sonoro correrle pe' i nervi con un senso quasi di dolore; ella si sentiva mancare il respiro» (TN, 449).

⁹ È noto che D'Annunzio, nel 1870, ascolta a Pescara, l'opera di Errico Petrella *La contessa d'Amalfi* e ne rimane affascinato.

giovine maestro venuto dalle natali Calabrie in cerca di fortuna, nero e crespo come un arabo, eseguiva con molta anima la *Sonata in do diesis minore* di Ludovico Beethoven [...]. Beethoven – disse Elena, con un accento quasi religioso, arrestandosi e sciogliendo il suo braccio da quello di Andrea»¹⁰. Sono talora solo rapidi richiami ad autori e opere, anche se spesso accompagnati da personali interpretazioni, come il seguente, in cui emerge chiaramente una sensibilità crepuscolare:

Ella [Maria Ferres] cantò ancora un' *Arietta* di Antonio Salieri. Poi sono una *Toccata* di Leonardo Leo, una *Gavotta* del Rameau e una *Giga* di Sebastiano Bach. Riviveva meravigliosamente sotto le sue dita la musica del XVIII secolo, così malinconica nelle arie di danza; che paion composte per essere danzate in un pomeriggio languido d'una estate di San Martino, entro un parco abbandonato, tra fontane ammutolite, tra piedestalli senza statue, sopra un tappeto di rose morte, da coppie di amanti prossimi a non amar più (PRI, 167)¹¹.

D'Annunzio ama spesso proporre autori meno noti o comunque poco frequentati. Per esempio in un passaggio si parla di una «*Cachoucha* del Raff» (PRI, 102), mentre altrove esprime giudizi, talora piuttosto generici, su brani musicali:

¹⁰ *Prose di romanzi* I, p. 60. Si cita da Gabriele D'Annunzio, *Prose di romanzi*, edizione diretta da Ezio Raimondi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, introduzione di Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, 1988-1989, «I Meridiani», 2 voll.; vol. I (1988), a cura di Annamaria Andreoli (PRI); vol. II (1989), a cura di Niva Lorenzini (PRII). Più avanti si legge: «La voce soprana di Mary Dyce portava le parole di una romanza di Robert Schumann: "Ich kann's nicht fassen, nicht glauben...". (PRI, 62); «L'orchestra diè principio a una *Mazurka* assai molle; e la contessa fiorentina col suo cavaliere entrò nella danza». (PRI, 75); «Giungevano dalle sale contigue le prime note di un *Walzer* ungherese». (PRI, 78); «...si mise a canterellare la *Tarantelle* di Giorgio Bizet» (PR, 296).

¹¹ In un altro passo, con protagonista Maria Ferres, si legge che la donna «sonò la *Gavotta* di Luigi Rameau, la *Gavotta delle dame gialle*, l'indimenticabile danza antica del Tedio e dell'Amore». (PRI, 301) Questa musica è riproposta più volte nel diario di Maria Ferres: «Francesca [...] toccava i tasti cercando di ricordarsi la *Gavotta* di Luigi Rameau, la *Gavotta delle dame gialle*, quella che ho tanto sonata e che rimarrà come la memoria musicale della mia villeggiatura a Schifanoia» (PRI, 219); «[...] ed ho sonato la *Gavotta delle dame gialle*, quella che piace tanto a Francesca, quella che il 16 settembre udì ripetere mentre vegliavo nelle prime vaghe inquietudini notturne» (PRI, 227); «Certe donne [...] la danzano con cavalieri adolescenti [...]. E la danzano in una sala troppo vasta, che ha tutte le pareti coperte di specchi; la danzano sopra un pavimento intarsiato d'amaranto e di cedro, sotto un gran lampadario di cristallo dove le candele stanno per consumarsi e non si consumano mai [...] e la *Gavotta* continua, continua, continua, sempre dolce, sempre piana, sempre uguale, eternamente, come una pena» (PRI, 227). Evidente, in questo ultimo passo, come il procedere della scrittura riproponga il fraseggio musicale.

Proprio quest'anno [...] sono stati eseguiti due Quintetti, un Quartetto e un Trio del Boccherini e un Quartetto del Cherubini: musica quasi in tutto dimenticata, ma ammirabile e sempre giovine. Gli *Adagio* e i *Minuetti* del Boccherini sono d'una freschezza deliziosa; i *Finali* soltanto mi paion un poco invecchiati (PRI, 163).

talora più precisi e competenti: «[...] in alcune parti il Quintetto, per l'uso dell'unisono, si riduceva a un Duo; ma gli effetti ottenuti con la differenza dei timbri erano d'una finezza straordinaria. Non ho ritrovato nulla di simile nelle altre composizioni strumentali» (PRI, 164). Spesso, e forse sono questi i passaggi più interessanti e validi, si descrive il fascino magico che la musica determina sul protagonista:

E di ogni Sinfonia, di ogni Sonata, di ogni Notturmo, di ogni singolo pezzo insomma, conservo una immagine visibile, un'impressione di forma e di colore, una figura, un gruppo di figure, un paesaggio; tanto che tutti i miei pezzi prediletti portano un nome, secondo l'immagine. Io ho, per esempio, la *Sonata delle quaranta nuore di Priamo*, il *Notturmo della Bella addormentata nel bosco*, la *Gavotta delle dame gialle*, la *Giga del mulino*, il *Preludio della goccia d'acqua*, e così via (PRI, 164).

E poco più avanti:

Ti ricordi [...] di quanti commenti in margine affliggemmo la musica di quel povero Chopin, del nostro *divino* Federico?¹² Tu eri la mia complice. Un giorno mutammo tutti i titoli allo Schumann, con gravi discussioni; e tutti i titoli avevano una lunga nota esplicativa. Conservo ancora quelle carte, per memoria. Ora, quando risuono i *Myrten* e le *Albumbblätter*, tutte quelle significazioni misteriose mi sono incomprensibili; la commozione e la visione sono assai diverse; ed è un fino piacere questo, di poter paragonare il sentimento presente al passato, la nuova immagine con l'antica (PRI, 165).

In un altro passaggio Andrea Sperelli, convalescente a Schifanoja, rimane particolarmente coinvolto dal canto di Maria Ferres che intona una melodia dalla *Nina pazza* di Paisiello, accompagnandosi al piano:

Nel fuoco del canto i due timbri della voce¹³ si fondevano come due metalli preziosi componendo un sol metallo sonoro, caldo, pieghevole,

¹² Riferimenti a Chopin sono frequenti nel carteggio epistolare che D'Annunzio, ancora giovane studente universitario, invia a Elda Zucconi, Lalla. Cfr. *Catalogo delle lettere di Gabriele d'Annunzio al Vittoriale*, II, «Quaderni dannunziani», XLII-XLIII (1976).

¹³ L'attenzione alla voce ritorna spesso in D'Annunzio: sempre in riferimento a Maria Ferres si precisa che la sua era «una voce ambigua, direi quasi bisessuale, duplice, androginica; di due timbri. Il timbro maschile, basso e un poco velato, s'ammorbida, si

vibrante. La melodia del Paisiello [...] s'inalzava con tal fiamma di passione che il convalescente, turbato fin nel profondo, sentì passarsi per le vene le note a una a una, come se nel corpo il sangue gli si fosse arrestato ad ascoltare.[...] E l'intensità della sensazione, ne' suoi nervi acuiti, era tanta ch'egli doveva fare uno sforzo per contenere uno scoppio di lacrime (PRI, 166).

La particolare malia che la musica trasmette ad Andrea Sperelli viene di nuovo rappresentata mentre il giovane, tornato a Roma, assiste a un concerto in compagnia di Maria Ferres. «Il concerto incominciò con un quartetto del Mendelssohn. [...] Era il 2 di febbraio, un mercoledì¹⁴: in Montecitorio, il Parlamento disputava per il fatto di Dogali; le vie e le piazze prossime rigurgitavano di popolo e di soldati » (PRI, 282). Anche qui troviamo alcune descrizioni del brano (PRI, 283-284). E a proposito del *Quartetto* di Brahms *in do minore*, D'Annunzio si esprime così:

Il primo *tempo* esprimeva un lottar cupo e virile, pieno di vigore. La *Romanza* esprimeva un ricordarsi desioso ma assai triste, e quindi un sollevarsi lento, incerto, debole, verso un'alba assai lontana. Una chiara frase melodica si svolgeva con profonde modulazioni. Era un sentimento assai diverso da quel che animava l'*Adagio* del Bach; era più umano, più terreno, più elegiaco. Passava in quella musica un soffio di Ludovico Beethoven (PRI, 284)¹⁵.

Altri giudizi sulla musica sono presentati, nel romanzo, attraverso le pagine del diario personale di Maria Ferres¹⁶, quando, per esempio, la donna descrive i gusti musicali dello Sperelli (PRI, 192).

chiariva, s'infemminiva talvolta con passaggi così armoniosi che l'orecchio dell'uditore n'aveva sorpresa e diletto a un tempo e perplessità. Come quando una musica passa dal tono minore al tono maggiore o come quando una musica trascorrendo in dissonanze dolorose torna dopo molte battute al tono fondamentale, così quella voce ad intervalli faceva il cangiamento» (PRI, 165).

¹⁴ Parole molto simili si trovano nell'articolo giornalistico *Cronaca mondana*, pubblicato su «La Tribuna», 27 gennaio 1887, dedicato al primo della serie di concerti con il maestro Sgambati. Sul medesimo giornale, in data 2 febbraio, si dava notizie dei tumulti scoppiati presso piazza Montecitorio: cominciava a diffondersi la notizia della disfatta di Dogali (26 gennaio).

¹⁵ A Beethoven è riferito anche il seguente passo: «Sonò le due *Sonate-Fantasie* (op. 27). L'una, dedicata a Giulietta Guicciardi, esprimeva una rinunzia senza speranza, narrava il risveglio dopo un sogno troppo a lungo sognato. L'altra fin dalle prime battute dell'*Andante*, in un ritmo soave e piano, accennava a un riposo dopo la tempesta; quindi, passando per le irrequietudini del secondo tempo, allargavasi in un *Adagio* di luminosa serenità e finiva con un *Allegro vivace* in cui era una sollevazione di coraggio e quasi un ardore» (PRI, 300).

¹⁶ Sempre dal diario della donna abbiamo altre citazioni di musicisti e opere: «Ho suonato molta musica, di Sebastiano Bach e di Roberto Schumann [...]. Di tratto in tratto, alla fine

Quasi inesistenti nell'*Innocente* i richiami alla musica: anzi si potrebbe dire che sono solo due, di cui il primo si ripropone tre volte. Giuliana viene sorpresa dal marito Tullio Hermil, mentre canta gioiosa «*Che farò senza Euridice?*, l'aria di Orfeo»¹⁷ (PRI, 396). L'uomo rimane sorpreso di questo canto, perché da tempo la moglie, rattristata per i continui tradimenti del marito e preoccupata della propria salute, sta vivendo momenti di profonda tristezza e sofferenza. A Tullio improvvisamente Giuliana appare diversa «mi pareva un'altra donna. E intanto l'aria di Orfeo mi ondeggiava ancora su l'anima, m'inquietava ancora. *Che farò senza Euridice?...*» (PRI, 397). Il protagonista non sa nulla della nuova situazione che si è creata (Giuliana è in attesa di un figlio non suo), per cui Tullio non riesce a dare un senso a questa serenità, in realtà più apparente che reale, della moglie, che si è espressa appunto nel suo canto. Lo stesso *refrain* appare per la terza volta più avanti: «Mi sonò nella memoria l'aria di Orfeo, mentre mettevo in un vaso i crisantemi bianchi» (PRI, 585), quando è già nato il piccolo, 'innocente', che Tullio non riesce assolutamente ad accettare. L'altro passaggio dedicato alla musica, piuttosto ampio, riguarda «una *Romanza senza parole*¹⁸ che Giuliana prediligeva e che Miss Edith sonava spesso...» (PRI, 426). Per il resto, si parla di canto umano e del suono di un flauto (PRI, 541, 542, 543) e ancora di un suono di campane (PRI, 422). Sono, quindi, globalmente, passi non troppo interessanti, per cui, forse, per l'aspetto che ci riguarda, la pagina che risulta più significativa presenta la notissima descrizione del canto dell'usignolo, una delle più note di D'Annunzio, e sempre citata per sottolineare la sua straordinaria perizia di scrittore, gara della parola con la nota musicale, di cui tenta di emulare il potere evocativo (PRI, 470).

Il *Trionfo della morte* è, dei 'Romanzi della rosa', l'opera senz'altro più ricca e interessante per il nostro discorso sulla musica. In particolare la quarta parte del romanzo è tutta incentrata sul *Tristano e Isotta* di Wagner,

d'ogni pezzo, egli si levava e, chino alle mie spalle, sfogliava il libro per indicarmi un'altra *Fuga*, un altro *Intermezzo* [...]. Il *Preludio* di Sebastiano Bach ancora mi incalza [...]» (PRI, 200-201); «Ho sonato, su l'organo della cappella, musica di Sebastiano Bach e del Cherubini, dopo la messa. Ho sonato il *Preludio* dell'altra sera» (PRI, 207); «Francesca [...] ha voluto ch'io le sonassi alcune danze del XVI secolo, poi la *Sonata in fa diesis minore* e la celebre *Toccata* di Muzio Clementi, poi due o tre *Capricci* di Domenico Scarlatti; e ha voluto ch'io le cantassi alcune parti dei *Frauenliebe* di Roberto Schumann. Che contrasti!» (PRI, 212)

¹⁷ L'aria è dell'*Orfeo* di Christoph Willibald Gluck.

¹⁸ Si tratta di uno dei 48 *Lieder ohne Worte*, composti da Felix Mendelssohn, tipico esempio del pianismo salottiero dell'Ottocento tedesco. Più avanti (PRI, 431) Miss Edith viene descritta mentre suona la *Marcia funebre per la morte di un eroe*, di Ludwig van Beethoven.

di cui D'Annunzio presenta, in traduzione, ampi brani¹⁹. Giorgio e Ippolita hanno fatto trasportare nel loro Eremito un pianoforte, per cui, «per alcuni giorni, fu una nuova ebbrezza. Entrambi furono invasi da un'eccitazione quasi folle; trascurarono ogni consuetudine; dimenticarono tutto; si profondarono interamente in quel piacere» (PRI, 972). Le varie pagine di musica hanno la capacità di suscitare «intorno alla lor sensibilità acuita un diverso incantesimo» (PRI, 973). Così una

Pagina di Roberto Schumann evocava il fantasma d'un amore inveterato [...]. Un *Improvisato* di Federico Chopin, sogni d'amore, [...] un sepolcro evocava l'*Erotica* di Edoardo Grieg [...]. Ma nel preludio del *Tristano e Isolda* l'anelito dell'amore verso la morte irrompeva con una veemenza inaudita, il desiderio insaziabile si esaltava in una ebbrezza di distruzione (PRI, 974).

La magia fascinosa e tragica di quella musica, le parole dell'amante che uniscono amore a morte, suscitano in Giorgio il ricordo immaginario della «vecchia città grigia di Bayreuth solinga al cospetto delle montagne bavare in un paesaggio mistico ov'era diffusa la stessa anima che Albrecht Dürer imprigionò in intrichi di segni al fondo delle sue stampe e delle sue tele», cui si lega il richiamo al «Teatro ideale [...], l'edificio sacro alla festa suprema dell'Arte, [...] il mistero del Golfo Mistico» (PRI, 974). Il richiamo all'orchestra wagneriana risulta funzionale all'autore per introdurre l'ampia digressione su *Tristano e Isotta*, una scelta non casuale. Già nel 1893 D'Annunzio aveva preso le posizioni di Wagner contro le tesi di Nietzsche, in una serie di tre articoli pubblicato sul giornale «La Tribuna»²⁰. Nel romanzo, inoltre, vengono riportati, oltre a passi del libretto in questione, vari giudizi di quegli autori francesi che già si erano occupati di questo compositore in modo approfondito: soprattutto sfrutta le affermazioni di Nerthal²¹, citato nell'articolo *Il caso Wagner* del

¹⁹ Il testo del *Tristano e Isotta* presente nell'opera è in sostanza la traduzione da Richard Wagner, *Quatre poèmes d'opéras (Le Vaisseau Fantôme, Tannhauser, Lohengrin, Tristan et Yseult) accompagnés de la lettre sur la Musique*, notice de Charles Nutter, Paris, Durand, [1893]. Per il commento al testo, D'Annunzio si servì di un saggio di Nerthal, *Tristan et Yseult. La passion dans un drame wagnerien*, Paris, Firmin-Didot, 1893. Entrambi i volumi sono presenti nella biblioteca del Vittoriale, con frequenti segni di lettura, proprio alle pagine dell'opera in questione.

²⁰ Sono tre articoli, riuniti sotto il titolo di *Il caso Wagner*, pubblicati rispettivamente il 23 luglio, il 3 agosto e il 9 agosto 1893.

²¹ Dell'opera di Nerthal, D'Annunzio esprime, comunque, un giudizio assolutamente negativo: «Non è possibile immaginare nulla di più stupido e di più vacuo; e anche, qua e là, nulla di più esilarante. Tutto il frasario romantico è qui rifritto con un olio rancido che appesta». (Gabriele D'Annunzio, *Scritti giornalistici 1889-1938*, a cura e con introduzione

luglio 1893 e in modo particolare nell'ultimo capitolo del *Trionfo della morte*. Il romanzo, quindi, si completa con questi riferimenti, che possono aver contribuito alla creazione di quella prosa in cui l'elemento lirico e musicale si legano e si intrecciano profondamente. Molto probabilmente lo scrittore, non del tutto sicuro delle proprie forze, sente la necessità di un sostegno per procedere nel difficile e non per lui conoscitissimo contesto della tecnica musicale²². Un ampio riferimento alla musica è presente nelle pagine in cui Giorgio ricorda Demetrio, lo zio musicista, suicida, di cui si sente, in un certo qual modo, il figlio spirituale. Egli vuole rivedere le stanze che appartenevano allo scomparso, a lui lasciate in eredità, e in una di esse

le memorie erano musicali, venivano dai muti istrumenti. Sopra un lungo cembalo levigato, di palissandro, riposava un violino nella sua custodia. Sopra un leggìo una pagina di musica [...]. Giorgio si avvicinò. Era una pagina d'un *Mottetto* di Felix Mendelssohn [...]. Più in là, sopra un tavolo, giacevano ammonticchiate le partiture per pianoforte e violino, edizioni di Lipsia: Beethoven, Bach, Schubert, Rode; Tartini; Viotti. Giorgio aprì la custodia, guardò il delicato istrumento che dormiva in un velluto color d'uliva, con le sue quattro corde intatte. Preso come da una curiosità di svegliarlo, egli toccò il cantino che diede un gemito acuto facendo vibrare la cassa. Era un violino di Andrea Guarneri, con la data del 1680 (PRI, 767).

E Giorgio ricorda poi lo zio, mentre suona con grande abilità lo strumento, quando entrambi «cadevano sotto il fascino di una sola melodia, per tutto un pomeriggio; e non sapevano escire dal circolo magico che li serrava» (PRI, 768). Giorgio rivede lo zio «nell'atto di improvvisare [...]. Gli *Improvvisi* di Demetrio Aurispa erano quasi sempre ispirati da una poesia. Giorgio si ricordò del meraviglioso *Improvviso* che il violinista aveva tessuto, un giorno di ottobre, su una lirica di Alfredo Tennyson nella *Principessa*» (PRI, 769). Anche in questo romanzo sono piuttosto limitati i richiami a brani musicali: nella parte iniziale del racconto viene descritta Ippolita Sanzio che rivive nel ricordo una musica sentita nella «piccola chiesa nella via Belsiana, segreta, immersa in una penombra

di Annamaria Andreoli. Testi raccolti da Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2003, «I Meridiani», vol. II, p. 234).

²² A questo proposito Antonio Capri, nell'articolo *La musica nell'opera di D'Annunzio*, pubblicato su «Il Corriere dei Ciechi», aprile 1958 scrive: «Nel *Trionfo della morte* vi sono anche veri e propri temi conduttori, alla maniera wagneriana, che ricorrono e si ripresentano al ripresentarsi di personaggi e situazioni e di suggestioni variamente fascinanti; e nelle pagine della "sinfonia marina" la parola s'impegna a gareggiare con la musica nella evocazione dell'elemento equoreo e va così oltre come raramente si è giunti nella potenza evocativa».

turchinoccia», quando «il maestro batteva il tempo; un pio profumo d'in-censo svanito e di violette si mescolava alla musica di Sebastiano Bach» (PRI, 668). Ancora di un ricordo parla Giorgio Aurispa «un giorno, in un concerto del Quintetto, ascoltando una musica del Beethoven piena di una frase grandiosa e appassionata che tornava a intervalli, mi esaltai sino alla follia col ripetere dentro di me una frase poetica in cui era il tuo nome» (PRI, 675). Più ampio lo spazio riservato al canto popolare, che ben si inserisce sia nell'episodio in cui giovani contadine aiutano Giorgio nei preparativi per l'arrivo della donna amata, sia nella descrizione di un mondo di povertà e miseria, di miserabili figure che, nella loro disperazione, si affidano indifferentemente alla magia e alla religione. Quel mondo che appare come assoluto protagonista nel notissimo episodio della visita al santuario di Casalbordino, dove canto religioso e preghiere si fondono con superstizione, fanatismo, e impietosa descrizione di sofferenza umana (PRI, 844). Canti antichissimi che accompagnano ogni momento della vita (PRI, 847). Con grande sapienza D'Annunzio affianca a questo mondo la descrizione di rumori, che, anche se usuali, risuonano qui con un fascino ammaliatore straordinario: «Udiva garrire le rondini, stridere la ruota di un arrotino, gente vociare nella strada: romori noti, uditi in pomeriggi lontani; romori che l'accoravano» (PRI, 715); talora suoni che trasmettono inquietudine, angoscia un «grido, improvviso, risonò nel silenzio, dalla finestra illuminata: un grido di donna. Poi altri gridi seguirono; poi seguì un singhiozzare continuo che si elevava e si abbassava come un canto cadenzato. L'agonia era finita. Si disperdeva uno spirito nelle notte omicida e calma» (PRI, 709)²³. Ma in questo ambito, l'esempio più significativo riguarda la descrizione del rumore del mare, in cui si fondono la suggestiva musicalità della descrizione e l'influenza che questi suoni musicali determinano nell'animo di Giorgio (PRI, 943, 944, 945)²⁴.

²³ Su toni simili anche i seguenti passi: «Si udivano gorgheggi di uccelli prossimi e lontani. Si udì il muggio di un bove; poi un belato; poi, il pianto di un fanciullo. In un intervallo tutte le voci tacquero; e si udì solo quel pianto» (PRI, 828); «Il bimbo piangeva più forte. I passerini in cima al gran pino levavano un clamore accorante. Un cane latrava nelle vicinanze, fra i tronchi deformi degli ulivi. La luna cominciava a segnare le ombre» (PRI, 832); «Sul loro capo un grillo rigò l'aria a volo, con uno stridore simile a quello di un diamante su una lastra di vetro» (PRI, 836). Di maniera, invece, la descrizione del treno, un *topos* nel clima culturale di quegli anni: «Fragoroso, veloce e sinistro, il treno passò gittandogli in faccia il vento della corsa; e fischando e rombando scomparve nella bocca della galleria opposta, che fumigò nera nel sole» (PRI, 921).

²⁴ Sulla composizione di questo brano, troviamo una corrispondenza in una lettera a Georges Hérèlle, 8 marzo 1894: «Jeri terminai una *Sinfonia del mare*, quattro o cinque pagine di

Il romanzo *Le vergini delle rocce* presenta, di fatto, un unico riferimento alla musica, che, fra l'altro, è essenzialmente una riflessione intellettualistica sul rapporto musica-filosofia. Il protagonista Claudio Cantelmo si è posto al cospetto della propria anima e ripensa a «quel sogno che più volte occorre a Socrate prendendo ciascuna volta una diversa figura ma persuadendolo sempre al medesimo officio: – O Socrate, componi e coltiva la musica –» (PRII, 13). D'Annunzio propone il sogno di Socrate, come appare riferito da Platone nel *Fedone*, introdotto nel romanzo per diretta suggestione di Nietzsche. La scelta dell'esempio socratico presenta, però, anche una chiara derivazione da Schopenhauer, proprio nell'analisi del rapporto tra musica e filosofia. In particolare lo scrittore vuole qui sottolineare la superiorità del momento estetico su quello etico e logico. Poco più avanti, infatti, incontriamo nelle pagine del romanzo un accenno all'intervento di Alcibiade, come appare nell'ultima parte del *Convito* platonico: ubriaco, egli celebra le lodi di un Socrate ambiguo, cultore di musica, che D'Annunzio, come esteta decadente, sente particolarmente vicino. Per il resto, nel romanzo, l'aspetto musicale è trasmesso o attraverso il suono della voce, ricco di particolari suggestioni²⁵, o a quello della natura («S'udiva di tratto in tratto garrire una rondine»; «Nel silenzio non s'udiva se non lo strèpere eguale e dolce del tiepido nembo primaverile sul giardino chiuso» – PRII, 144-145 –), o un improvviso fragore, che accompagna la descrizione di un paesaggio infernale, quasi dantesco²⁶. L'animo e la sensibilità musicale di D'Annunzio emergono, poi, nel famoso episodio della 'fontana muta', anche questo costruito, almeno in parte, in riferimento a una nota pagina nietzschiana di *Così parlò Zarathustra* (PRII, 73-74).

Ben più ampia, ricca e articolata è la presenza della musica nel successivo romanzo *Il Fuoco*. La riflessione sull'arte in genere e sul rapporto tra le varie arti è spesso oggetto di discussione fra Stelio Èffrena

prosa ritmica» (vedi anche n. 54). Nel *Giovanni Episcopo* è presente solo un accenno alla *Norma* di Vincenzo Bellini (PRI, 1053).

²⁵ «Quelle brevi onde sonore, sgorgando dalle labbra che io non vedevo, dichinavano investendomi; e io salivo quindi nelle voci e nelle ombre virginee, come nelle parvenze d'un prestigio, attonito e perplesso. Ma se i tre ritmi al mio udito erano alterni, alla mia vista erano simultanei e continui, così che il mio spirito a volta si tendeva curioso per distinguerli o si faceva quasi direi concavo per fonderli in una armonia profonda» (PRII, 69).

²⁶ «Ma trasalimmo, sotto un'onda di suono improvviso che giungeva fino a noi da un'ignota origine. [...] Sonoro come un gigantesco timpano, il cratere vacuo ripercoteva le onde dei metalli vibranti confondendole in un cupo rombo continuo che si propagava per la solitudine di luce indefinitamente. [...] per ogni luogo la voce del bronzo modulata dalla terribile bocca ignea diffondeva la sua parola misteriosa» (PRII, 188-189).

(portavoce delle idee dell'autore), Daniele Glauro (*alter ego* di Angelo Conti) e i loro amici, ma emerge già in maniera evidente nell'attesissimo discorso che il protagonista tiene ai notabili veneziani nella splendida cornice del Palazzo Ducale. Richiamandosi agli artisti, ai pittori, in modo particolare, e al «novissimo senso musicale ch'essi hanno del colore», il protagonista afferma che

mai come dinanzi alle loro ampie tele sinfoniali ci appare evidente la sentenza proferita da quel Vinci a cui la Verità balenò un giorno co' suoi mille volti segreti: – *La musica non ha da essere chiamata altro che sorella della pittura.* – La lor pittura non è soltanto *una poesia muta* ma anche una musica muta (PRII, 256-257)²⁷.

Ancora esaltato dal successo del suo discorso da poco concluso, Stelio sente le prime note della Sinfonia di Benedetto Marcello e il canto di Donatella Arvale, musica e personaggio che avranno un ruolo importante nello sviluppo della vicenda. Con questo romanzo D'Annunzio intende creare un dramma di tipo wagneriano, esempio per la cultura latina, di cui vuole dimostrare la superiorità rispetto a quella germanica. Per questo nel *Fuoco* l'emulazione wagneriana, già presente nel *Trionfo della morte*,

diventa una forma di agonismo: duello da vincersi da un lato a suono di Leimotive (che sono alcune decine: plastici ed evidenti, si direbbe, come in una guida wagneriana) e di identificazioni competitive (Stelio e Foscarina come Parsifal e Kundry, Donatella Arvale come Brunilde, il teatro sul Gianicolo come Bayreuth); dall'altro mettendo in campo modelli storico-musicali alternativi desunti dal patrimonio nazionale antiquario: simboli di superiorità (nobiltà anteriore) della stirpe mediterranea quali la produzione di Palestrina e Monteverdi, l'operato della Camerata dei Bardi, il repertorio cortigiano popolare del Quattro-Cinquecento²⁸.

In tale prospettiva si può allora cogliere il significato del collegamento tra il monologo di Amfortas nel *Parsifal* con l'aria dell'*Arianna* di

²⁷ Oltre a rifarsi ai *Taccuini* di Leonardo, in cui appaiono non sempre ordinate, le idee del genio italiano riguardo a numerosi problemi musicali, D'Annunzio conosceva, su questo tema, gli scritti di Walter Pater, di Angelo Conti, di Gabriel Séailles e di Theodor de Wyzewa, che aveva tradotto il *Beethoven* di Wagner. Per esempio nella *Beata riva* si legge: «Se nella natura il mistero ha una voce, questa voce è la musica [...]. Ogni suono ha la virtù di chiamare il nostro spirito, di risvegliarlo e di fargli sentire la identità fra la sua stessa vita e la vita delle cose». Cfr. Angelo Conti, *Beata riva. Trattato sull'oblio*, a cura di Pietro Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 103-104. Su Leonardo ritroviamo riproposte le identiche parole in PR, 2205.

²⁸ Adriana Guarnieri Corazzol, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di D'Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 161-162.

Monteverdi su testo di Ottavio Rinuccini e a un mottetto a cinque voci di Palestrina (*Peccantem me quotidie*)²⁹. Così, meglio si intendono le parole dell'amico di Stelio, Baldassare Stampa, che cita dal *Beethoven* di Wagner, soprattutto in riferimento al concetto di 'innocenza' prodotto dall'esecuzione musicale e alla concezione per cui «il solo creatore dell'opera d'arte è il popolo» mentre «l'artista può soltanto cogliere ed esprimere la creazione del popolo inconsapevole» (PRII, 297). Stelio è convinto che, fedele ai più antichi istinti della sua razza, Riccardo Wagner avesse presentito e assecondato, col suo sforzo, l'aspirazione degli stati germanici alla grandezza eroica dell'impero. In tale prospettiva si propongono, nel romanzo, un riferimento, seppur generico, all'ultima scena della *Walkiria* e, successivamente, alcune citazioni del terzo atto del *Siegfrido*³⁰. Ma la figura di Wagner è soprattutto termine di confronto per Stelio nel suo proposito di ricerca di una diversa ipotesi teatrale, che affianchi al dramma anche la musica e la danza, secondo un nuovo modello, di reciproca autonomia. Il progetto, se sottolinea ancora una volta la capacità di D'Annunzio di captare tendenze innovative, si colora di una certa ambiguità, perché appare evidente una componente 'nazionalistica' sul piano culturale e superomistica su quello ideologico. Dopo la già citata orazione, Stelio tende a qualificarsi come 'erede' di Wagner, ma anche come suo rivale, nel totale recupero mediterraneo della tragedia greca³¹. Si prospetta, quindi, la linea già sperimentata dall'antica musica italiana, dalla Camerata dei Bardi a Claudio Monteverdi, non per niente definito da Daniele Glauro «ecco un'anima eroica, di pura essenza italiana» (PRII, 288). Tuttavia, rispetto all'ipotesi di un ritorno alla musica

²⁹ I tre brani non hanno, in realtà, molto in comune sia dal punto di vista strutturale che contenutistico. Li può legare, al massimo, una certa carica affettiva, derivante dalla situazione psicologica del lamento.

³⁰ Spesso, nel romanzo, Stelio si identifica, entra quasi in simbiosi con alcuni personaggi dei suoi modelli: «A un tratto, la giovinezza di Siegfried lo invase, vi si sparse, vi rifulse come in una nube l'aurora» (PRII, 300); «Le armonie impetuose del Vascello fantasma si ridestarono nella memoria di Stelio [...] e gli pareva di riudire nel vento la canzone selvaggia della ciurma su la nave dalle vele sanguigne» (PRII, 349); «Ben nel silenzio dei canali egli aveva udito passare il più ardente soffio delle sue musiche: la passione morale di Tristano e di Isolda» (PRII 315).

³¹ «L'opera di Riccardo Wagner – egli rispose – è fondata sullo spirito germanico, è d'essenza puramente settentrionale. La sua riforma ha qualche analogia con quella tentata da Lutero. Il suo drama non è se non il fiore supremo del genio d'una stirpe, non è se non il compendio straordinariamente efficace delle aspirazioni che affaticarono l'anima dei sinfoneti e dei poeti nazionali, dal Bach al Beethoven, dal Wieland al Goethe. Se voi immaginaste la sua opera su le rive del Mediterraneo, tra i nostri chiari olivi, tra i nostri lauri svelti, sotto la gloria del cielo latino, la vedreste impallidire e dissolversi» (PRII, 286-87).

antica italiana, risulta più stimolante la ricerca di un 'drama' fondato su un nuovo rapporto tra musica, canto lirico e danza. Stelio Effrena, in tutto il romanzo, è rappresentato più volte in preda al tormento della creazione artistica, per cui si potrebbe sostenere che tutto il testo ruoti attorno a questo tema per i frequenti riferimenti al progressivo formarsi della nuova opera. Se ne ha già un accenno nelle pagine iniziali del romanzo, quando

l'opera che egli nutriva entro di sé, ancora informe, ebbe un fiero sussulto di vita; mentre i suoi occhi vedevano su l'orbe delle costellazioni eretta la Tragica, la musa della voce divulgatrice, che pareva portare per lui nelle pieghe delle sue vesti raccolta e muta la frenesia delle moltitudini lontane (PRII, 244).

Dopo Foscarina, evidente trasposizione di Eleonora Duse, una seconda figura femminile, Donatella Arvale, che, come si è già detto, canta dapprima l'*Arianna* di Benedetto Marcello e poi l'aria di Claudio Monteverdi, con la sua voce e la sua presenza lo suggestiona: così «quella forma dell'Arte, a cui tendeva ora lo sforzo del suo genio attratto dalle aspirazioni oscure delle moltitudini umane, gli appariva nella santità delle sue origini» (PRII, 265); infine, dopo una lunga discussione con gli amici sul magistero di Wagner e sull'esigenza di emularne l'altissimo esempio, Stelio incomincia a definire in immagini più chiare l'idea di opera che sente nascer in sé:

Vide all'improvviso, con l'intensità delle visioni febbrili, la terra arsa e fatale dove egli voleva far vivere le anime della sua tragedia; ne sentì tutta la sete in sé. Vide la fonte mitica che sola interrompeva l'arsura, e sul palpito delle polle il candore della vergine che quivi doveva morire [...]. Poi l'antica arsura del piano d'Argo si convertì in fiamme; la fonte Perseia fluì come un fiume volubile. Il fuoco e l'acqua, i due elementi primordiali, passarono su tutte le cose, cancellarono ogni segno, si diffusero, errarono, lottarono, trionfarono [...] ebbero un linguaggio per rivelare la loro intima essenza, per raccontare i miti innumerevoli ch'erano nati dalla loro eternità. La Sinfonia esprime il drama delle due Anime elementari sulla scena dell'Universo [...] (PRII, 295-296).

Viene prospettata, allora, accanto all'immagine dell'attrice, quella della cantante, alla cui voce sola è affidata «l'Ode alata»³², ma anche quella della «danzatrice silenziosa» che, con le linee del suo corpo, imita

³² «Ed ecco, dal centro medesimo del mistero musicale, dall'imo gorgo dell'oceano sinfonico, sorse l'Ode – portata dalla voce umana – e attinse la massima altezza. Il miracolo beethoveniano si rinnovava. L'Ode alata, l'Inno, erompeva dalla profondità dell'orchestra per dire, in una maniera imperiosa e assoluta, la gioia e il dolore dell'Uomo. Non il Coro,

il fuoco l'acqua il turbine le evoluzioni delle stelle [...]. L'attrice, la cantatrice, la danzatrice, le tre donne dionisiache, gli apparivano come gli strumenti perfetti e quasi divini delle sue funzioni. Con una incredibile celerità, nella parola e nel canto nel gesto nella sinfonia la sua opera si integrava e viveva d'una vita oltrepossente dinanzi alla moltitudine soggiogata (PRII, 297).

Un passaggio, questo, particolarmente significativo per la prospettiva di un rapporto tra parola, melodia e movimento di danza diverso dal principio di fusione postulato dal *Gesamtkunstwerk* wagneriano; idea su cui Stelio ritorna più avanti, in una seconda ampia dissertazione teorica, in parte criticata da Daniele Glauro, qui chiaro portavoce delle teorie contiane. In essa Èffrena prende ulteriormente le distanze da Wagner, rivendicando appunto il valore della parola, a suo avviso sacrificata nel dramma dal maestro tedesco:

Io non voglio risuscitare una forma antica; voglio inventare una forma nuova, obbedendo soltanto al mio istinto e al genio della mia stirpe [...]. La Parola è il fondamento di ogni opera d'arte che tenda alla perfezione. Stimi tu che nel drama wagneriano sia riconosciuto alla Parola tutto il suo valore? E non ti sembra che il concetto musicale vi perda la sua purità primitiva, dipendendo spesso da rappresentazioni estranee al genio della Musica? (PRII, 356)³³.

Infine Riccardo Wagner viene presentato in compagnia di Franz Liszt e Donna Cosima:

Un medesimo candore abbagliante coronava le tre persone vicine: i loro capelli erano straordinariamente bianchi su i loro pensieri tristi. Una tristezza inquieta si rivelava nei loro volti, nelle loro attitudini, come se un medesimo presentimento oscuro gravasse i loro cuori comunicanti (PRII, 348).

Wagner è infine descritto mentre, in preda a un improvviso malore, viene soccorso da Stelio e dai suoi amici, che lo accompagneranno nell'ultimo

come nella Nona, ma la Voce solitaria e dominatrice: l'interprete, la messaggera della moltitudine» (PRII, 296).

³³ Poco più avanti, Daniele Glauro, rivolgendosi all'amico Stelio, afferma: «E hai tu mai pensato che l'essenza della musica non è nei suoni? [...] Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e che li segue una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni» (PRII, 359). Qui lo scrittore ripropone, quasi alla lettera, il contenuto di un articolo di Angelo Conti apparso sul «Marzocco» del 10 settembre 1899, e poi passato, con qualche modifica, nella *Beata riva* cit, pp.105-106.

commiato, il giorno delle sue esequie. Proprio nella pagine conclusive del romanzo, D'Annunzio ritorna a collegare idealmente la tradizione germanica con quella italica, nuova e destinata a prevalere: per i funerali del grande musicista giungono da Roma «due artieri, addetti all'opera del Teatro di Apollo, perché portassero al funerale i fasci dei lauri colti sul Gianicolo [...]» (PRII, 516). «Nobilissimi erano quei lauri latini. [...] E viaggiarono verso la collina bavara ancora sopita nel gelo; mentre i tronchi insigni mettevano già i nuovi germogli nelle luce di Roma, al romorio delle sorgenti nascoste» (PRII, 518).

Non mancano, anche nel *Fuoco*, alcuni richiami alla tradizione musicale popolare, ovviamente qui legati all'ambito veneziano:

Do beni vu ghavé
Beleza e zoventù;
Coi va no i torna più,
Nina mia cara...

Se questi versi, e altri citati poco dopo dello stesso tono, sono per Foscari-na espressione della «vera anima di Venezia», Stelio precisa all'amante che

voi udite ora canterellare su le chitarre l'animula di Venezia; ma l'anima vera non si discopre se non nel silenzio e più terribilmente – siatene certa – nella piena estate, di mezzogiorni, come il gran Pan. Pur tuttavia, là, sul bacino di San Marco, dianzi, io credeva che voi l'aveste sentita per qualche attimo vibrare nell'immenso incendio. Voi dimenticate Giorgione per la Rosalba (PRII, 277)³⁴.

Infine, anche in questo romanzo, non potevano mancare richiami al fascino del suono delle campane, come si è già visto frequentissimi negli scritti dannunziani. Il passo più significativo viene proposto due volte quasi con le medesime parole (PRII, 219-220, 510). Sulla stessa linea è la descrizione del suono della sirena, che viene spesso confrontato con quello del flauto³⁵.

³⁴ A proposito di questi canti popolari, probabilmente D'Annunzio ha consultato Domenico Giuseppe Bernoni, *Canti popolari veneziani*, Venezia, Fontana Ottolini, 1872.

³⁵ «L'urlo rauco d'una sirena si prolungò nella lontananza fumosa facendosi a poco a poco dolce come una nota di flauto» (PRII, 326); «Le sirene ululavano nella lontananza. Gli ululi rochi a poco a poco diminuendo si facevano dolci come note di flauti nell'aria molle, parevano indugiarsi come quelle foglie trascolorate che abbandonavano il ramo a una a una senza gemere» (PRII, 328); «L'urlo roco d'una sirena si prolungò nell'estuario pallido facendosi a poco a poco dolce come una nota di flauto» (PRII, 483). Come sostiene Adriana Corazzol, questo è un esempio, tra tanti, in cui D'Annunzio impiega «in funzione tematica anche enunciati brevi, usandoli sempre in "modi musicali": ad esempio dapprima a cornice di una scena (a scandirne la natura tematica con la prossimità

In *Forse che sì, forse che no* troviamo diverse occorrenze che richiamano il tema della musica, con precisi riferimenti ad alcuni autori e opere. Anche qui, come nel *Fuoco*, si sottolinea il valore intrinseco della musica, capace, come espresso anche nel *Trionfo della morte*, di creare, per i protagonisti del romanzo, momenti di assoluta estasi (PRII, 642)³⁶. E alla musica si accompagna il canto, cui partecipa il corpo in uno sforzo sovrumano:

[Vana] gettava le grandi note rovesciando indietro il capo [...]. Era il sospiro d'una arietta, era il gorgheggio d'una di quelle antiche villanelle italiane [...]. Era un arioso, era un lamento, una monodia di Cristoforo Gluck³⁷, simile a una pura nudità dolorante nel suo proprio fulgore. Era una confessione improvvisa di Roberto Schumann in un rotto singhiozzo in un grido irrevocabile, con una bocca severa con uno sguardo forsennato (PRII, 643-644).

Ella risonava intera come l'istrumento risona per tutte le fibre del legno. La vena del collo nudo si perdeva nella veste e sembrava giungere fino al calcagno come la corda è tesa tra manico e cordiera. Poiché nelle grandi note il fianco la coscia la gamba tremavano, veramente pareva che la vibrazione della lunga vena canora traversasse l'intero corpo³⁸. Quando Aldo sedeva stringendo il violoncello come per possederlo, [...] egli inchinava un viso di strazio e di estasi lungo il manico trascorso dalla mano... (PRII, 741-742).

Fievoli furono le prime note, come un'esca che con pena s'accenda. Poi subitamente la voce divampò, tutto il petto ne arse. Il canto fu come la sonorità stessa dell'anima palesata fuori della bocca dolorosa. Ella cantava come se cantasse per l'ultima volta, come se si accomiatasse da quella corona di giovinezze e dalla sua propria giovinezza abbrancata dal destino³⁹. Cantava come la martire prima del supplizio... (PRII, 777).

dell'iterazione) e poi richiamandoli in altra zona, anche lontana, del racconto; sempre variati» (Adriana Guarneri Corazzol, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di D'Annunzio* cit., p. 62).

³⁶ Altrove si legge: «La musica, che già aveva esaltata la disperazione dei due nella vertigine sonora, li aggirò tutti in avversi delirii» (PRII, 741)

³⁷ Sono qui proposti i termini tipici della musica del primo Seicento nata attorno alla Camerata de' Bardi a Firenze. Significativo e puntuale il richiamo a Gluck, perché introdusse in alcune sue opere teatrali una riforma nel rapporto fra testo e musica, con l'intenzione di restituire alla parola la forza espressiva che aveva agli albori del melodramma. Di Schumann si richiama la forma del *Lied*. A p. 776 ancora Vana viene invitata a suonare il *Frühlingslied*. Vengono citati anche i compositori Girolamo Belli (PRII, 552) e Hugo Wolf (PRII, 638).

³⁸ Descrizioni assai simili, ma più estese, si trovano in due articoli pubblicati rispettivamente su «La Vedetta d'Italia» del 20 febbraio 1920 e su «Poesia» del 20 luglio 1920, dedicati a Luisa Baccara. Cfr. *Scritti giornalistici* cit, t. II, pp. 1054-1056 e 1331-1339.

³⁹ In un altro passaggio Aldo ricorda alla sorella Vana di aver cantato «quel tremendo *Vom Tode* di Beethoven come se, abbandonando la carne, tu dicessi le novissime parole

Il romanzo ha come protagonista un pilota e, quindi, non potevano mancare richiami alla sonora musicalità dei motori, di cui alcuni sono espressi attraverso un linguaggio futurista: «il furore gonfiò il petto dell'uomo chino sul volante della sua rossa macchina precipitosa, che correva l'antica strada romana con un rombo guerresco simile al rullo d'un vasto tamburo metallico» (PRII, 521); «La macchina correva, muggendo dalla sua sirena, lungo il margine erboso del canale ove le ninfee galleggiavano innumerevoli. Dietro, il vortice della polvere nascondeva il passo della morte» (PRII, 525). Pure particolare è il confronto tra il ronzio di un'ape e il suono di una viola: «il bombo pareva cambiar tono, farsi più sonoro, come moltiplicato da una tavola armonica, simulando il vibrare della corda bassa. – Ascolta, che musica! Suona la viola bordona [...] il bombo dell'ape era come la vibrazione della corda sotto la penna di corvo in una cadenza allungata» (PRII, 548). Anche qui, come negli altri romanzi, il frequente richiamo allo stridio delle rondini, al suono delle campane, quasi un sottofondo musicale che accompagna tutta l'opera dannunziana (PRII, 533, 539, 562 e 633).

Sigle

PR = Gabriele D'Annunzio, *Prose di ricerca*, Milano, Mondadori, 2005, «I Meridiani».

PRI = Gabriele D'Annunzio, *Prose di romanzi*, Milano, Mondadori, 1988, «I Meridiani», vol. I.

PRII = Gabriele D'Annunzio, *Prose di romanzi*, Milano, Mondadori, 1989, «I Meridiani», vol. II.

TN = Gabriele D'Annunzio, *Tutte le novelle*, a cura di Annamaria Andreoli e Marina De Marco, Milano, Mondadori, 1992, «I Meridiani».

all'anima tua e a tutte le anime in ascolto. La tua voce era sopra un abisso. Stavo pensando a quel che potrebbe essere il *Säume nicht, denn Eins ist Noth* se tu lo cantassi sul ciglione delle Balze in una notte stellata. Chi sa chi ti risponderrebbe di giù!» (PRII, 635-636).



Symphonies et leitmotive dans l'écriture romanesque de Carlo Emilio Gadda

Marina Fratnik
Université Paris 8

« Fissare i leit-motif della I.^a Sinfonia » lit-on dans une note du *Cahier d'études* que Carlo Emilio Gadda consacre, entre 1924 et 1925, à la composition de son premier roman, *Racconto italiano di ignoto del novecento*, qui devait demeurer à l'état d'ébauche¹. Il est possible, comme l'a suggéré il y a quelques années Antonio Zollino, qu'au moment où il se disposait à écrire son premier texte romanesque et à affronter le jury du prix lancé par Mondadori, Gadda ait été induit à recourir à une conception musicale de l'écriture parce qu'elle était dans l'air du temps². Il est d'autre part fort probable, comme l'avance ce même critique, que dans ce choix, comme dans l'usage de leitmotive, qu'on peut qualifier du coup de wagnériens, il ait été plus précisément influencé par l'écriture et la poétique de Gabriele D'Annunzio qui, au tournant du siècle, dans la célèbre préface de son troisième roman, le *Trionfo della Morte* (1894), avait clairement posé des liens et des équivalences entre prose, poésie et musique, fondateurs du roman moderne : « un ideal libro di prosa moderno [...] vario di suoni e di ritmi come un poema », « opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musiche », « da poter gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la Musica può suggerire all'anima moderna »³.

¹ Nous citons de *Racconto italiano di ignoto del novecento. Cahier d'études* (pour lequel nous utiliserons l'abréviation RI), in *Scritti vari e postumi*, Milano, Garzanti, 1993, « I libri della Spiga », dans l'édition des *Opere* dirigée par Dante Isella, p. 419.

² Voir Antonio Zollino, « Il Leit motiv: modalità letterarie di una struttura musicale », in *Il vate e l'ingegnere. D'Annunzio in Gadda*, Pisa, ETS, 1998, pp. 23-42.

³ Gabriele D'Annunzio, *Prose di romanzi* I, éd. dirigée par Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, 1988, « I Meridiani », pp. 639-642. Rappelons que D'Annunzio reprend ici notamment les *Notes sur une littérature wagnérienne* (1886) de Théodor de Wyzewa.

Il nous semble cependant que quelques précisions et nuances s'imposent pour cerner la démarche de Gadda dans sa singularité. Et, d'abord, quant au contexte intratextuel où ces concepts musicaux ont surgi, alors que Gadda se débattait contre d'insurmontables difficultés en cherchant à concevoir l'intrigue de son roman. Un roman qu'il voulait au demeurant fonder sur « "l'intreccio" dei vecchi romanzi, che i nuovi spesso disprezzano » (RI, 460), et qui était donc a priori fort éloigné du parti de modernité adopté par le « libro di prosa », « liberato dai vincoli della favola » que proposait D'Annunzio⁴.

On ne saurait négliger non plus les réflexions philosophiques que Gadda développe dans ce même *Cahier d'études* qui, comme on essaiera de le montrer, sont indissolublement liées à sa conception symphonique de l'écriture.

On voudrait enfin, par delà les fonctions et les effets de sens de diverses pratiques de la répétition qui, tout au long de la production gaddienne, s'apparentent, comme a cherché à l'illustrer Zollino, à celles du leitmotiv dannunzian, tenter de dégager les traits et le fonctionnement particuliers de certaines procédures de composition, poétiques et musicales, qui recourent ce que Gadda lui-même appelle des leitmotive lors de sa première et laborieuse tentative d'écrire une oeuvre romanesque.

*

C'est en mars 1924 que Gadda s'attelle à l'élaboration de son roman, dont les phases sont consignées dans un *Cahier* où les études proprement dites (« tentativi di composizione, pezzi della composizione » — RI, 393—) alternent avec des notes de composition (Co) et des notes critiques (Cr). Comme il l'avait fait dans son premier texte narratif, la nouvelle intitulée *La passeggiata autunnale* (1918), qui évoquait deux affaires sanglantes, Gadda entend centrer son récit sur un crime, qui est la première représentation distordue du matricide qui ne cessera de hanter son écriture sans jamais y être mis en scène à la lettre, et qui déterminera en partie les modes indirects de son récit, tout comme son inachèvement réitéré. Mais, abandonnant le (judicieux) parti narratif précédent, qui consistait à retracer les circonstances et les mobiles de deux meurtres rétrospectivement, par le biais des hypothèses formulées par un groupe

⁴ *Ibid.*

de narrateurs intermédiaires, il se propose d'emblée de situer le crime au terme de son roman, à l'issue de l'intrigue qu'il s'apprête à nouer :

Nota Co. 3 – 25 marzo [...]

Forse avvierò questo tipo al fallimento e alla tragedia [...]

[...] con finale di delitto? (RI, 397)

À l'apprenti romancier qui, dans sa nouvelle, n'avait raconté que les interprétations possibles, fragmentaires et vagues d'une histoire passée, dont les tenants et les aboutissants demeuraient hors d'atteinte, incombe dès lors la définition précise et l'organisation cohérente des données d'une histoire à venir, soit la mise en place d'un impeccable et complexe réseau de causes et d'effets (« La trama complessa della realtà » – RI, 460 –) susceptible d'en préparer le dénouement.

Ce choix, qui conduira bientôt l'écriture romanesque à une impasse, se double d'un autre, qui tient également d'un leurre : Gadda se propose de livrer une définition claire et univoque du crime, en évitant précisément les versions confuses, lacunaires et, surtout, plurielles, qu'autorisait, dans *la Passeggiata*, la médiation narrative alliée à la rétrospection :

Nota Co 6 [...] 26 marzo [...]

[Grifonetto] Entra in casa: le avevano fatto credere che fosse morto (equivoco reciproco) [...]. È colto dal padre [...]. Il padre lo minaccia, gli dice che la figlia [Maria] mai non sarà sua. – Egli la uccide? O l'aveva uccisa prima dopo il colloquio? O era morta? Bisogna *chiarire* bene questo punto e non cascare [...] nel poliziesco⁵ (RI, 400).

Et cela, paradoxalement, ou mieux, aveuglément, au moment où le crime manifeste pour la première fois son archétype : car à la différence de *la Passeggiata*, *Racconto italiano* entend mettre en scène le meurtre d'une femme, d'une femme profondément aimée, l'inévitable aboutissement d'une passion défendue, au surplus, qui convoque explicitement l'interdit paternel, mais aussi, de biais, à la place de la victime, la figure de la mère : « Morte per spavento della madre di Grifonetto. – (?) » (RI, 409). La nature de cet amour, et à la fois le propos, problématique, d'en expliquer l'issue fatale, s'indiquent bien dans la façon dont Gadda accumule et substitue l'un à l'autre, par déplacements et condensations réitérés, les interdits qui doivent s'opposer à l'union des deux héros, Grifonetto et Maria, cherchant à leur donner un caractère absolu, inviolable, et exploitant pour cela tous les codes culturels qui s'y prêtent :

⁵ C'est Gadda qui souligne, sauf indication contraire.

14 Aprile [...] Nota Co 12 [...]

Maria – vincolo per il no a Grifon.

La madre di Maria, morente, le aveva fatto promettere che sposerebbe il visconte [...] e ciò perché ella aveva da riparare dei torti (?) [...]. Oppure Maria era stata salvata dal padre del visconte [...].

Sviluppare il tema della gratitudine, etc. – il fratello di lei era stato salvato in guerra dal Visconte – nuovo. *Meglio di tutto*. Oltre amicizia d'infanzia nobile cuore e giuramento alla madre.–

Tre ragioni Maria aveva per dover sposare il visconte [etc.] (RI, 409).

Expliquer le crime, « *chiarire* bene questo punto », équivaut ainsi à le déployer, de proche en proche, en un récit : en expliciter les circonstances, le pourvoir de tout un réseau de motivations, dont ces interdits mêmes font partie, constituer les chaînes causales convergentes qui l'amènent, bref, tisser autour, et en deçà de lui, une trame événementielle et conceptuelle susceptible d'en rendre compte.

C'est donc avec cette nouvelle exigence, d'élucidation, alliée à une démarche proprement, ou mieux, traditionnellement narrative, qui postulent l'existence de termes propres pour désigner les faits, et la possibilité de les inscrire, exhaustivement, en un système logique, que le récit gaddien commence à s'engager dans une voie tortueuse et sans issue, s'employant à entreprendre ce que, d'avance, on devine impraticable.

Les difficultés auxquelles Gadda se heurte et la façon dont l'écriture les contourne et dévie en s'y achoppant se manifestent clairement au fil du développement chronologique du *Cahier d'études*. Il en ressort, notamment, que la première étude, intitulée « Assassinio di Maria de la Garde » (RI, 401-405), rédigée les 27 et 28 mars, soit trois jours après l'inauguration du *Cahier*, porte presque d'emblée au cœur du roman projeté, et détermine déjà son inachèvement, en s'arrêtant, contrairement à ce que laissait présager son titre, au seuil de l'événement capital, qui ne sera jamais franchi : au stade des « sensations “in imminencia criminis” », dont elle se définit après coup comme une « synthèse » (« 28.3 [...] Nota Cr. 8 [...] / Abbastanza bene *per ora* la sintesi delle sensazioni “in imminencia criminis” », 405). L'essai, qui relève significativement du poème en prose plutôt que de la narration proprement dite, misant sur le pouvoir évocatoire de sa facture littérale et des images qu'il combine, déclenche, à l'approche extrême du moment crucial et conclusif du récit, un ample mouvement rétrograde vers ses préliminaires et ses présupposés : si ample que l'écriture ne parviendra plus à rattraper le point de l'histoire d'où elle était partie.

De ce mouvement relève, en premier lieu, la reprise des réflexions sur la composition romanesque, à peine esquissées à l'ouverture du *Cahier*, où Gadda ne leur avait consacré que quelques jours. Elles s'échelonnent maintenant sur quatre mois (28 mars - 21 juillet – RI, 405-418 –), pendant lesquels l'écriture narrative reste en suspens.

Une autre écriture, dirait-on, prend alors la relève, ne fût-ce que sporadiquement, les réflexions de Gadda s'élargissant bientôt en une méditation philosophique. Ainsi dans la suite immédiate de l'étude inaugurale interrompue, où s'expose sa célèbre théorie de la polarité du bien et du mal, conjointement à celle, complémentaire, et non moins connue, de la dynamique combinatoire de la réalité :

Nota Co 9 [...] 28 marzo [...]

Devo *meditare* questo tema. [...].

In sostanza io voglio affermare che anche le azioni immorali o criminali rientrano nella legge universale e mi afferro [...] alla mia idea della combinazione-possibilità [...].

[...] Io interpreterei con una reversione della *norma* (legge) per cui si ha l'*abnorme* (ex lege), la cui presenza rende possibile alla norma di sussistere (concetto mio della polarità) ed entra con la norma in condizioni di equilibrio (RI, 406-407).

De ces théories, qu'on retrouvera développées dans la *Meditazione milanese* (1928), il faut souligner qu'elles s'ébauchent ici en marge du récit, en fonction du crime qu'il se donne pour sujet, visant à l'expliquer : le pourvoyant, en l'occurrence, d'une justification ontologique, qui amplifie et corrobore d'avance celle qu'est censé lui fournir l'enchaînement logique de la fiction, dont le plan est à peine entamé. Aussi cette déclaration, située entre l'« étude » liminaire (RI, 401-405) et la « note » subséquente qu'on vient de citer (RI, 406), doit-elle être entendue pour une part, ou mieux, à ce stade, à contresens :

28. 3 [...] Nota Cr. 8 [...]

« Anche i fatti anormali e terribili rientrano nella legge, se pure apparentemente sono ex lege. » Per mezzo dello spostamento della sensibilità e della coscienza del disperato (o criminale) io voglio esprimere artisticamente questa verità filosofica⁶ (RI, 405).

Car ce n'est pas l'art narratif qui est ici subordonné à la vérité philosophique, mais plutôt la philosophie qui se met à son service. C'est en tout

⁶ Nous soulignons la seconde phrase.

cas moins la réflexion philosophique qui anime l'activité narrative, que l'inverse.

Si ce n'est que la réflexion amorcée ne se poursuivra pas. Gadda ne parviendra pas à développer les concepts qu'il avance, ni même à les élucider : « È un concetto ancora molto oscuro [...] / Comunque, limitandomi al romanzo posso assumere questa idea-base: che l'abnorme ha la sua *misteriosa* (per ora) giustificazione » (RI, 407). Aussi n'ira-t-il pas au-delà de l'« expression artistique » qu'il mentionne (RI, 405), et qui se réfère, de fait, à l'étude déjà esquissée (RI, 401-405), où ces mêmes concepts sont signifiés par voie intuitive, plutôt que discursive, à travers les suggestions qu'éveillent les images et les mots, et la focalisation sur le personnage, qui induit le lecteur à épouser sa perception « déplacée ».

*

Ces mêmes présupposés philosophiques révèlent cependant un autre enjeu, d'ordre plus général :

Co 9 [...]

*Concetto della combinazione-possibilità.

*Concetto dell'equilibrio e della vicendevole reazione.

*Concetto della polarizzazione

{	bene
	e
	male (RI, 407).

Dynamique combinatoire, action réciproque et équilibre des contraires fondent en effet la possibilité même du récit entendu comme disposition *cohérente* de faits disparates, voire contradictoires et incompatibles, dans la clôture d'un système. Et ce sont ces concepts qui recourent la notion centrale de *symphonie* (RI, 417 et suiv.) dont Gadda se sert dès l'amorce du *Racconto* pour désigner et intituler ses trois parties (« I.^a Sinfonia », 419), y résumant à la fois une vision du monde et une conception de l'œuvre romanesque congruente.

La « Sinfonia », ou « Synphonia » (RI, 547 et suiv.), est image de la vie comme accord d'une pluralité dans le devenir. C'est la « concordance » « merveilleuse » du « peuple des plantes », figure récurrente d'une société idéale, que Gadda place à l'ouverture de sa « Première Symphonie » :

Non sembrava possibile rompere *la meravigliosa consonanza di quelle nature* che adempivano interamente e sempre alla lor legge, *che vivevano*

*attrici in sé medesime di un'unica legge, che è la loro unica vita*⁷ (RI, 419-420).

Mais aussi bien une concordance « tragique », telle celle des « circonstances historiques » retracées à l'ouverture des *Promessi sposi*, de la « société sans loi » que Gadda évoque quelques jours après dans les pages qu'il consacre à Manzoni :

Egli disegnò [...] gli avvenimenti inavvertiti: tragiche e livide luci d'una società che il vento del caso trascina in un corso di miserie senza nome, se caso può chiamarsi lo spostamento risultante della indigenza, della bassezza [etc.] (RI, 590-591);

una tragica sinfonia inizia il poema: [...]. Un ordinato per paura non adempie a quello a cui è ordinato. [...] dieci governatori fanno stampare dei divieti che dovrebbero essere legge e non sono. [...]. I primi motivi s'intrecciano e si fondono: già si delinea la tragedia spaventosa di una società senza norma e senza volere, che il caso allora travolge (596);

la tragica sinfonia vuol scendere nelle viscere proprie della stirpe, da poi che sembra i suoi tocchi più tremendi e più alti non essere avvertiti dalle anime (597).

C'est là, surtout, une cohérence qui se veut tantôt manifeste tantôt secrète, comme il apparaît justement de cette lecture des *Promessi sposi*, roman qui par excellence, pour Gadda, a su la composer, ou mieux, idéalement, la déceler, et qui comme tel constitue un modèle pour *Racconto italiano*. Car la visée fondamentale de l'entreprise romanesque est précisément de mettre au jour une unité, un ordre, une loi transcendants au chaos de la réalité, et de poser du même coup que ce chaos n'est qu'apparent (« *Anche i fatti anormali [...] rientrano nella legge, se pure apparentemente sono ex lege* », 405). Le souci de démêler les causes du crime, de la transgression de la loi, se place dans cette perspective narrative plus générale, dans la quête d'une loi supérieure et cachée :

Forse l'opera esige che il modello agisca sugli innumerevoli con innumerevoli modi: forse gli uni invelenisce nella fatica e nel delitto [...] per ciò che questa è la condizione onde l'opera avvenga » (RI, 547).

Le concept qui doit fonder le récit s'avère ainsi foncièrement incertain, à la fois douteux (« Forse ») et mal défini, aussi obscur que la notion qui est censée expliquer le délit de son dénouement avec laquelle, en définitive, il se confond (« *concetto ancora molto oscuro* »).

⁷ Nous soulignons, comme dans les citations suivantes.

La question de savoir s'il est un ordre mystérieux et ultime des choses, qui gouverne la société et l'individu, au delà de leurs apparences alternativement chaotiques et harmonieuses, est au reste encore débattue dans d'autres lieux du *Cahier*. Ainsi, au cœur du finale de la « Seconde Symphonie », qui évoque le travail commun des hommes (« il lavoro italiano »), la maîtrise des forces de la nature et de l'instinct par l'intellect, et l'intégration de l'individu au corps social :

Ma se fosse possibile sapere ogni cosa! [...]

[...] *si vedrebbe forse che le loro fronti chine, che congegnano trappole, non sanno mitigare le tempeste. E le loro voci discordano, e nelle loro anime è il tumulto bieco delle contraddizioni. Si vedrebbe che non globalmente e come unitario strumento di Dio essi dominano e « mettono in ordine » il mondo, ma come strumenti molteplici e quasi dissoluti gli uni dagli altri, con difforme ingegno, con discorde intento [...]. E gli uni [...] paiono soli essere semenza del bene: e gli altri paiono sole essere parole di desolazione e di morte. Ma forse è possibile che gli uni accedano al rigoglio della lucidità soltanto sopra la confusione tenebrosa di chi deve delinquerla.*

Se fosse possibile sapere ogni cosa! (RI, 540-541)

C'est d'ailleurs, on s'en doute, contrairement à ce que Gadda laisse entendre ici (« misteriosa (*per ora*) giustificazione »), une question qui n'est pas près de se résoudre. Témoin ce passage de *Un « concerto » di centoventi professori* (1942), qui la reprend beaucoup plus tard, référant au moment, éminemment ambigu, où s'élèvent les sons discordants des instruments que les musiciens accordent, et passant par les impressions hésitantes d'un personnage-auditeur :

Parevano, quei frantumi di musica, a Elsa, le dissociate, stridule forze della sua vita: o forse della vita col v maiuscolo, della vita di tutti. Nella disperata officina batteva ogni intestardito fabbro il suo ferro, ognuno a suo conto, come un maniaco, come un frenetico [...]

Ma, no, no! quella gente affocava i suoi atti verso un fine, un unico spirito la sospingeva agli atti necessari e probandi, una comune entelechia, un'anima. Lei, lei sola, era stata strappata via dalla comune speranza, divelta dal credere [...].

[...]. *La vita di sua tribù, come di tutte le tribù della stirpe, era un motivo reale nella partitura del destino (L'Adalgisa, RR I, 460⁸).*

⁸ *Romanzi e racconti*, a cura di Raffaella Rodondi et alii, Milano, Garzanti, 2000⁵.

Pour incertaine que soit cette conception symphonique de la vie, la composition du *Racconto* tente de s'y conformer. Gadda conçoit et prépare son récit comme un agencement unitaire et dynamique, logico-dialectique, entre une pluralité d'éléments (« Mettiamo quindi un buon disco [...] *sul grammofono logico-dialettico della vita* » – RI, 489 –). Aussi le contexte fictionnel qu'il s'emploie à dessiner autour du nœud romanesque (RI, 408-418 et suiv.), après en avoir campé le cadre philosophique, ne se laisse-t-il pas tout à fait ramener au faisceau causal d'une intrigue traditionnelle. C'est plutôt d'une orchestration qu'il s'agit, combinaison et interaction d'une multitude de motifs, faits, épisodes, personnages, avec les thèmes majeurs portés par l'action principale et par son héros :

Abbastanza bene **per ora**⁹ la sintesi delle sensazioni « in imminente criminis » – buono il tema: « nulla di irregolare, ecc. – nessun turbamento, ecc. »

Ma appunto *questo tema va contrappuntato (logico-matematica nella condotta generale [...] a) con elenco di fatti gravi, *anormali*, delitti, truffe [...] che alla sua spostata sensibilità appaiono invece normali. b) con fatti *realmente normali* ([...] lavoro, bambini, vegetazione). Questo perché il tema, fondamentalmente, è il seguente e rientra nel grande leit-motif del lavoro:*

« **Anche i fatti anormali e terribili rientrano nella legge** [...] » (RI, 405);

Illustrare come sfondo [...] la forza, la volontà dei migliori *che deve fare riscontro* ai « fatti incredibili ». – (411);

Comunque Grifonetto colpisce Maria [...] e poi si uccide [...]. Il visconte se ne va lui questa volta in America? Buon *tema* sentimentale e *melodico per contrappuntarlo*. Le voyage. Viaggio di Grifonetto per l'éternità, ecc. –

Fa contrasto la nascente prole del fratello di Maria e di Silvia – sana allegra – propagatrice di vita. –

Naturalmente bisogna *legare* Maria e Silvia *con qualche antitesi* [...], nel senso p.e. che giovanetta Maria era ritenuta una creatura superiore (ex lege) e Silvia una creatura mediocre (in lege) (413);

Bisogna **assolutamente** *legare i personaggi e la loro vicenda nel dinamismo spirituale* (414);

Nella seconda parte *il leit-motif dell'abnorme e della mostruosa e grottesca combinazione della vita* (415);

⁹ Dorénavant, et jusqu'à la fin de ce troisième paragraphe, nous plaçons entre astérisques les expressions soulignées par Gadda.

Completare la Sinfonia: con accenni italiani – lavoro [...] e miseria, emigrazione; guerra 1915-1918 [...]. – Può stare già in principio come sinfonizzamento il tratto ironico della Milano-Bologna ecc. o altri tratti [...] per preparare anche l'idea del fascismo. –

Completare la I.^a Sinfonia con due motivi antitetici fondamentali che prepareranno per contrasto l'introduzione del motivo fascista. [...] Socialismo e cattolicesimo (417);

Inserire i *primi tocchi* della storia di Maria-Visconte e di quella di Grifonetto-Lehrer. – (453);

Nel mio *sinfonismo* potrei curare una certa simmetria (procedimento ad *antistrofi estetiche*) o invece eleggere un **vitalismo** dallo sviluppo apparentemente disordinato (digressioni, ecc.) (485).

Le tissage de la trame narrative s'assimile ainsi à la préparation d'une partition musicale. Il convient cependant de préciser que ces procédures d'écriture – « leit-motif », « contrappunto », « antistrofi », « tocchi », « sinfonizzamento », ou reprises et variations, contrastes et conjonctions, notes singulières et orchestrations – ne visent pas, selon les intentions de l'auteur, à l'édification d'un système clos, régi par des lois autonomes, qui trouverait sa fin en soi. Car si le roman obéit ainsi à un principe formel où la matière de l'anecdote compte moins que les schèmes qui la structurent, s'il procède par transformations de ses signes, selon des règles spécifiques, plutôt qu'il ne paraît les élaborer en fonction d'un référent, et s'il prend conformément pour modèle un art non-figuratif, il n'en œuvre pas moins, idéalement, à une *mimésis narrative*. C'est que l'organisation structurale du texte est destinée à représenter véridiquement la réalité, à la manifester ou l'imiter par homologie, ou si l'on préfère, à poser, imposer, en soi, une vision du monde. Ainsi, par exemple, l'introduction « par contraste » du « motif fasciste » (RI, 417), doit servir à mettre en évidence le caractère essentiel de réaction que Gadda attribue au phénomène: « Tutto ciò *farà vedere* nel fascismo la reazione italiana » (417) ; « Motif fascistico (episodico) e **reazione** al socialismo (storico empirico) e al clericalismo » (424). De même, le devenir du premier épisode du *Racconto* se veut organisé de manière à « *far vedere* il comporsi e il ridecomporsi, il continuo trasformarsi delle situazioni passionali della vita » (493).

Il n'en reste pas moins que l'écriture romanesque s'écarte de la mimésis narrative classique. De pair avec la linéarité de l'enchaînement causal, elle délaisse celle de l'enchaînement logique, discursif du récit, au profit d'un mode de signification diffus et discontinu.

*

Plus fondamentalement, l'écriture gaddienne apparaît délaissier en partie la dénotation même, au profit d'une suggestion confiée à la forme de l'énoncé qui, telle que l'illustre par exemple le fragment d'étude qu'on a cité (RI, 540-541), proche du poème en prose, s'apparente à la suggestion musicale. La musicalité du texte, autrement dit, n'est pas que métaphorique, disposition combinatoire homologue à celle de la vie, qui n'est elle-même musicale que par métaphore : l'écriture mise aussi sur sa musicalité propre, sur la possibilité de signifier par un procès sémiotique voisin de celui de la musique. Elle se développe en même temps, comme on va le voir, selon un mode de composition qui, d'une autre façon encore que celui qu'on vient d'illustrer, rappelle les processus de la composition musicale.

Une des manifestations les plus représentatives de ces aspects de l'écriture se donne à lire dans l'usage du leitmotiv. Tout au moins de certains leitmotivs gaddiens qui – parmi les phénomènes que le terme recouvre sous sa plume, qui ne sont pas tout à fait homogènes – présentent des traits similaires, étroitement liés au contexte spécifique de la préparation et des ébauches du roman.

Le type de leitmotiv qu'on voudrait mettre en évidence n'est pas seulement destiné à être repris à l'intérieur du texte en gestation, mais est aussi, plus d'une fois, issu d'un texte antérieur, et voué à migrer dans d'autres. Il se caractérise en même temps par la brièveté de l'énoncé qui le formule dans les notes préparatoires (composé de quelques phrases, d'une brique de phrase ou d'un groupe de mots), qui a le pouvoir de résumer en lui tout un complexe sémique, ensemble de concepts ou de représentations, et qui est du coup pourvu de vertu mnémonique – pour Gadda lui-même, avant que, en l'amplifiant, il ne l'utilise de la même façon pour le lecteur. Et cela dans sa forme même. Car dans ces énoncés, le sens s'avère inséparable de la forme qui, pour cette même raison, se trouve elle-même transposée, à la lettre ou avec quelques variantes, d'un texte à l'autre et d'un lieu à l'autre du roman ; voire largement véhiculé par la structure formelle : connotations des mots, suggestions éveillées par leur facture phonique, leur disposition dans les syntagmes où ils s'inscrivent, et les cadences qu'ils leur impriment. Ces leitmotivs ont enfin pour particularité de ne pas être développés discursivement dans les études, mais par amplifications et variations : modulations lexicales,

addition d'images apparentées, multiplication de schèmes syntaxiques et rythmiques analogues, disséminations littérales.

On n'en donnera brièvement, faute de place, que deux exemples. C'est ce qu'illustre, d'abord, le « leitmotiv majeur » du *Racconto*, qui prend corps dans trois phrases que Gadda tire d'un cahier antérieur, avec l'intention, en un premier moment, d'élucider et articuler entre eux les concepts philosophiques qu'elles suggèrent :

Leitmotif. – Nel pezzo di studio piantato a mezzo che è sul libro vecchio di Buenos Aires [...] vi è un paragrafo lo qual dice:

« Non era possibile rompere la meravigliosa concordanza di quelle nature, che adempivano interamente e sempre alla lor legge, che anzi vivevano esecutrici ed attrici (tautologia) in sé medesime, di una legge che ne esprime la vita. »

E molto più oltre [...]:

« Perché occorrono i fatti incredibili e si formano anime tanto diverse che alcune possano essere giudicate da altre e non trovino in sé medesime la possibilità d'un giudizio e d'una norma? » e ancora: « Fino a che esista una possibilità, fino a che esista una combinazione, l'eterno nella vorrà manifesta nelle folgoranti forme dell'atto. »

Devo *meditare* questo tema. Peccato non aver tempo [...] ¹⁰ (RI, 406).

Gadda cependant, on l'a vu, parvient à peine à ébaucher l'explicitation discursive et le développement logique qu'il se propose, et se borne par la suite, précisément parce qu'il ne vient pas à bout de la transposition amorcée, à reprendre et varier la lettre même de ces trois phrases, au fil de ses notes comme à l'intérieur de ses études. Ainsi en va-t-il par exemple de la seconde (« Perché occorrono i fatti incredibili e si formano anime tanto diverse [etc.] », 406) : phrase d'abord prévue pour le second moment de l'ouverture de la « Première Symphonie » (« Segue I.^a Sinfonia.– / *Motiv dell'abnorme* – o nere ombre (*perché occorrono, ecc.*)– », 424) ; puis déplacée, et résurgente dans les annotations préparatoires, où elle se résume toujours à son incipit (« finale della I.^a Sinfonia: *perché occorrono i fatti incredibili?* », 520 ; « (*il tema del "perché occorrono i fatti incredibili?"*) serbarlo al 2° Cap. – », 537) ; pour inaugurer finalement l'ouverture de la « Seconde Symphonie » en s'alliant à la troisième phrase du leitmotiv dominant (« Fino a che esista una possibilità [etc.] », 406):

¹⁰ C'est Gadda qui souligne.

INCIPIIT SECUNDA SYNPHONIA

Capitolo Secondo [...]

Perché occorrono i fatti incredibili, nucleandosi anime così difforni, che alcune possano essere giudicate da altre, e non trovino in sé la possibilità di un giudizio, la necessità di una norma? Forse l'opera esige che il modello agisca sugli innumerevoli con innumerevoli modi: forse gli uni invelenisce nella fatica e nel delitto [...] per ciò che questa è la condizione onde l'opera avvenga.

Forse occorre quello, che negli anfratti delle ululanti scogliere, [è] ricamo della infinità. Un unico oceano si avventa e si frantuma nelle caverne segrete: e tutte le lame della roccia tagliano il flutto e determinano infinite combinazioni [...].

Fino a che esista una possibilità, fino a che esista una combinazione, il buio l'Ignoto¹¹ l'ha vorrà manifesta nei tenui frantumi dell'atto [...] (547).

On a ainsi affaire à des cellules mnémoniques et matricielles, ou mieux, inductrices, qui semblent avoir la capacité de concentrer en elles tout le développement qu'elles inaugurent, et qui ne fonctionnent pas, ou pas seulement, à la manière du premier maillon d'un enchaînement syntagmatique, mais comme les premières notes d'un développement musical, régi par le principe paradigmatique de l'orchestration et de la variation (*Perché occorrono i fatti incredibili* [...] *Forse l'opera esige che* [...] / *Forse occorre quello, che* [...]). C'est sur le principe de la variation que se fondent, tout spécialement, les ouvertures et les finales du roman, construits par anaphores, répétitions, allitérations, réitérations rythmiques, au pouvoir évocatoire desquelles Gadda confie une large part de ce qu'il veut signifier.

C'est à peu près de la même façon que la première phrase du leitmotiv (« Non era possibile rompere la meravigliosa concordanza di quelle nature [etc.] », 406) s'inscrit, en se modulant et en s'amplifiant, dans l'ouverture de la « Première Symphonie », référée au « peuple des arbres », comme elle le sera dans le prélude de l'*Adalgisa, Notte di luna* (1942-44), qui remanie ces mêmes passages¹² :

I primi punti d'oro e di zaffiro che la sera trapuntava nel cielo, lucide magnolie avrebbero potuto specchiarli [...]

¹¹ Nous indiquons entre deux traits verticaux les variantes introduites par Gadda dans son texte.

¹² Sur *Notte di luna* et sur les relations étroites que cette ouverture de l'*Adalgisa* entretient avec celle de la première symphonie du *Cahier*, voir en particulier Emilio Manzotti, « Una "Notte di luna" », in *Gadda. Meditazione e racconto*, a cura di Cristina Savettieri et alii, Pisa, ETS, 2004, pp. 159-204.

La moltitudine delle piante pareva raccolta nell'orazione [...]. Gli alti alberi [...] pensavano per primi: e gli arbusti e gli alberi giovani [...] e le erbe folte ed i cespi [...] riprendevano quel pensiero [...].

Non sembrava possibile rompere la meravigliosa consonanza di quelle nature che adempivano interamente e sempre alla lor legge, che vivevano attrici in sé medesime di un'unica legge, che è la loro unica vita.

Ma il vento, a folate, accorreva dalle gole nere dei monti [...] vi respiravano a quando a quando [...] gli abeti, od i faggi [...].

Così dei lontani si sa tutto ed anche i dolori.

Alcune foglie sembravano maioliche d'un giardino dell'oriente ignorato e le dolci, vane stelle vi si specchiavano, per rimirarsi (RI, 419-420).

La phrase s'enrichit ici notamment par adjonction et développement d'images végétales et stellaires qui appellent une autre remarque : « I primi punti d'oro e di zaffiro [...] lucide magnolie avrebbero potuto specchiarli [...] Alcune foglie sembravano maioliche d'un giardino [...] e le dolci, vane stelle vi si specchiavano, per rimirarsi ». Ce n'est pas un hasard en effet si dans cette écriture qui tient du poème en prose il est plus d'une image qui s'avère issue des poèmes de Gadda, dont celle des *punti d'oro e di zaffiro* qui provient de « *Immobile notte: / I tuoi punti di zaffiro e d'oro / Sono, forse, lontani dolori* »¹³, vers qui trouvent ici encore un écho dans « *Così dei lontani si sa tutto ed anche i dolori* », et qui apparaissent déjà littéralement dans l'étude inaugurale des « sensazioni "in imminencia criminis" » : « *Notte, immobile notte ! I tuoi punti di zaffiro e d'oro sono forse lontani dolori* » (RI, 401). C'est d'ailleurs là une des notes discordantes (annoncée ici par la conjonction adversative « *Ma il vento [etc.]* ») par lesquelles la « merveilleuse consonance » qui inaugure la première symphonie s'infléchit déjà vers son contraire¹⁴.

Encore plus significatif quant au rôle fondamental de la forme dans l'engendrement du texte et au fonctionnement de ses processus génératifs est le « leit-motif dei giardini » lié à une cellule verbale récurrente dans le *Cahier – profondi, misteriosi giardini* – qui est également issue d'un

¹³ Vv. 11-13 de *E nel viso aveva una luce* (1924 ?), in Carlo Emilio Gadda, *Poesie*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Torino, Einaudi, 1993, p. 37.

¹⁴ Pour d'autres marques de cet infléchissement cf. Manzotti, *op. cit.*, en partic. pp. 177-180. On se limite ici, comme plus bas, à ne relever qu'un écho des poèmes gaddiens. Mais il en est bien d'autres. Il faut au moins signaler quelques vers de *So che v'è un lago senza confine* (1919) qui résonnent dans les phrases mêmes du leitmotiv majeur et leurs variantes : « *Ci si fa sicuri / D'una medesima vita, / D'un unica legge* » (vv. 38-40) ; « *L'unica vita si dissolve / Nelle mille / Diseguali e feroci* » (vv. 55-57), in *Poesie cit.* p.16.

poème : « E vi sono *profondi, misteriosi giardini* / E veli di *profumi* come nebbie diffuse *nella cadente sera* »¹⁵. Destinée à ressurgir à son tour dans *Notte di luna* (A), mais aussi dans la *Meditazione milanese*, dans *La Meccanica* (1928) et dans *Il Bar* (1950, *Accoppiamenti giudiziari*), elle se retrouve ici aux moments marquants du récit où, s'insérant dans des phrases formellement très travaillées, elle semble amener des mots et des images agglutinés ou apparentés (tels ci-dessous : *profumo* ; *al cadere di ogni luce* ; *popolarne – popolo dei giardini* ; *dolce – giardini* [...] *dolci – docili* ; *sogni – pensiero – fantasmi – pensieri*, etc.). Qu'on relise : l'ouverture de la « Première Symphonie » (RI, 419-424), où Gadda annota, en marge, avec une formule wagnérienne, « *ritorno melodico profondità misteriose dei giardini* » (1273) :

Che fine sentire, che *dolce* immaginare *sospinge* i possessori dei *giardini misteriosi* a *popolarne* di *sogni* viventi il *cupo profumo*! Una mormorazione religiosa accompagna gli aliti della notte e certo un *pensiero* e molti altri verranno nella mente dei possessori (421) ;

les deux versions de son finale (535-537 et 538-542), où le motif des jardins se joint au « Motiv dell'abnorme – o nere ombre (perché occorrono, ecc.) » (« finale della I.^a Sinfonia: *perché occorrono i fatti incredibili? Con ripresa del leit-motif dei giardini, ecc.* », 520) :

Fabbri ne sono gli umani! [...] Fabbri dei *giardini misteriosi*: fabbri dei loro *fantasmi luminosi, o nere ombre* (537) ;

Fabbri di *giardini profondi* | *misteriosi* | e *dolci*, e così di macchine *docili* [...]. Disegnano i *giardini profondi*, le alte ed immobili torri, e trasmutanti *pensieri*, che *al cadere di ogni luce* sono migranti verso il futuro: e sono essi, gli umani! Nella di cui anima anche è *una luce, o nere ombre* (542) ;

enfin la scène capitale du meurtre, que Gadda ébauche à l'ouverture du *Cahier*, et qu'il se propose de remanier (« *Riprendere il leit. "giardini"* nel tratto Grifonetto uccisore », 1288) :

La notte imminente uniformava i colori [...]

[...] nulla di irregolare si compieva nella sua anima [...]. Nessun turbamento era nelle cose o negli uomini poiché tutto è deformità, e nessuno nel concorde *popolo* delle fresche piante | *dolci* piante | *popolo* arboreo dei *giardini* [etc.] » (403).

¹⁵ Nous citons de la quatrième strophe, trois fois remaniée, de *Viaggiatori meravigliosi* (1921-22 ?), *ibid.*, pp. 34-35.

C'est dire que les réflexions philosophiques sur les présupposés du récit et la recherche de procédures narratives « symphoniques » appropriées, mises en branle à la suite du poème en prose inaugural du *Cahier* consacré au crime conclusif du *Racconto*, aboutissent en définitive à un régime d'écriture qui lui est proche, tandis qu'est différé, et finalement mis en échec, le tissage de la trame qui devait donner corps au roman en en préparant le dénouement. Ce n'est là qu'une des déviations qui marquent spécifiquement le cheminement de l'écriture au fil du *Cahier d'études*, déviations fructueuses qui, si elles l'éloignent de ses programmes, et notamment de « l'intrigue des anciens romans », ouvrent la voie à plusieurs modes caractéristiques de la future création littéraire gaddienne.

Musique et fiction chez Alejo Carpentier

Daniel-Henri Pageaux

Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III

Quelques mois avant sa mort, Alejo Carpentier (1904-1980) a écrit un texte en hommage à l'espace qui a été pour lui une source constante d'inspiration : l'aire caraïbe. Dans « La culture des peuples qui habitent les terres de la mer caraïbe », en date de juillet 1979, il met en avant les liens multiples qui unissent le vieux monde à cette « antichambre »/ *antesala* du Nouveau Monde, pour reprendre un mot des premiers temps de la découverte, mais il tient surtout à rappeler que la musique est le « dénominateur commun » de ces îles au point qu'on pourrait leur appliquer le surnom inventé par Rabelais : les « îles sonnantes »¹. Ce ne sont pas seulement des rythmes particuliers comme le calypso, le *steel band*, la biguine, c'est, comme il le souligne, « un élément créatif, un élément créateur profondément vital » et non « un folklore mort ». Il pense bien sûr, sans le dire expressément, à l'Europe et sur ce point essentiel du folklore, il oppose une fois de plus ancien et nouveau monde.

Son intérêt pour les traditions populaires s'est imposé très tôt dans son esprit, alors qu'il n'avait pas encore quitté Cuba. Une fois à Paris, soit à partir de 1929, pendant une décennie commencée sous le signe du surréalisme, vite abandonné, il s'est fait l'avocat inspiré des rythmes afro-cubains de son île en cherchant à les faire connaître, à les introduire. Il a fait du folklore, au-delà de tout effet d'exotisme, une source d'inspiration originale, pour le compositeur et l'homme de radio qu'il a été. En cela il a suivi des exemples qu'il admire, comme Manuel de Falla et Villa-Lobos. Pour autant, il s'est montré très attentif aux avancées de la musique dite moderne, de Stravinski à Edgar Varèse, pour ne prendre que deux noms amis.

¹ Repris dans *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, México, Siglo XXI, 1981, p. 177 (par la suite, nous utiliserons le sigle NL suivi des renvois aux pages).

La musique accompagne la vie du Cubain Alejo Carpentier, en particulier ses années de formation à Cuba et d'apprentissage à Paris. Dans les interviews qu'il a multipliées, il tient à rappeler l'importance qu'a eue la musique dans son entourage familial : sa grand-mère, disciple de César Franck, qui va à l'église sainte Clotilde à Paris pour prendre sa leçon dès cinq heures du matin, son père, élève et ami de Pablo Casals, et lui-même jouant du Debussy et du Chopin à sept ans. Il se plaît à signaler ses goûts éclectiques, ses connaissances étendues : s'il n'apprécie pas Berlioz, il reconnaît le rôle déterminant qu'il a eu dans l'élaboration de l'orchestre moderne, en ouvrant la voie à Wagner, Mahler et Richard Strauss². Dès 1929 il écrit un article sur l'esthétique des Ballets russes, mais il déclare aimer Monteverdi, Schumann, Darius Milhaud³. C'est ce dernier qui l'a fait entrer à l'Association des Compositeurs et Écrivains de France.

Trois ans après son arrivée à Paris, il énumère, non sans quelque satisfaction, pour la revue *Carteles* de La Havane (juin et juillet-août 1932) ses collaborations nombreuses et variées : deux ballets avec Amadeo Roldán, un opéra bouffe avec Alejandro García Caturla, un opéra avec Edgar Varèse, des poèmes composés pour Marius-François Gaillard et pour Villa-Lobos. Il avance quelques idées théoriques sur la composition des textes qui sont mis en musique : ils doivent avoir des trous (*huecos*) pour que ceux-ci puissent se remplir de sons ; ils ne doivent pas être chargés d'adjectifs ; il faut des mots courts, une syntaxe rythmée. Les vers doivent continuer à avoir leur vie propre, sans pour autant faire oublier ou supplanter la musique. Il faut aussi avoir un style propre pour chaque musicien : on n'écrit pas, déclare-t-il, pour Amadeo Roldán comme pour Edgar Varèse (E, 15). L'année suivante, il donne à la même revue un texte sur « La radio et ses nouvelles possibilités » (*Carteles*, décembre 1933) texte repris dans les *Chroniques* (C, 234-241). Il se montre bien entendu hostile à toute musique imitative, suggestive, à ce qu'on pourrait appeler le cliché ou le poncif musical. Il plaide pour l'utilisation, en une sorte de contrepoint, d'instruments anciens, traditionnels, pour des rythmes « primitifs ». En 1937 Carpentier participe à la musique de scène de la *Numance*, tragédie de Cervantès, montée par Jean-Louis Barrault dans des décors d'André Masson ; l'année suivante, il aura l'occasion de travailler à l'adaptation radiophonique et à la musique du *Livre de Christophe Colomb* de Claudel (C, 242-247, 409-411).

² *Entrevistas*, La Habana, Letras Cubanas, 1985, pp. 41, 74, 185, 226-190 (sigle E).

³ *Chroniques*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 104-110 (C).

Il évoque aussi de nombreux souvenirs de ses années parisiennes dans ses conversations avec l'écrivain Ramón Chao. C'est l'époque où la musique cubaine est à la mode, tout en étant en compétition avec les tangos argentins. Il rappelle les succès d'Amadeo Roldán, mort trop jeune, en 1939, qui enthousiasmait Robert Desnos. Il brosse un portrait haut en couleurs de Villa-Lobos qui compose tout en parlant avec ses amis et qui lui fait penser au physique à Diego Rivera. Il réalise une interview du musicien brésilien pour le compte d'une revue musicale dirigée par le Mexicain Manuel Ponce⁴.

En 1933 sort son premier roman, écrit quelques années auparavant quand il était encore à Cuba et qui passa plutôt inaperçu. *Ecue Yamba O* (Gallimard, 1979) est ressorti plus tard, à son insu, au moment où s'affirmait sa notoriété. C'est une oeuvre militante qui met en scène un homme du peuple, un noir, Menegildo. L'esthétique est dans l'ensemble réaliste, proche parfois du documentaire ou du témoignage. Carpentier introduit à plusieurs reprises des chants populaires. Ils seront à nouveau cités dans sa monographie, *La musique à Cuba*, un travail de commande, qui sortira en 1946 à Mexico (éd. Fondo económico de cultura). Il est fait aussi allusion dans le roman à des personnages de la mythologie créole qui figurent dans *Manita en el suelo*, l'opéra bouffe d'Alejandro Garcia Caturla dont Carpentier a composé le livret.

Avec *Ecue Yamba O*, avec plus tard *Le royaume de ce monde* (1949), son véritable premier roman où figurent quelques chants en créole, et plus encore avec *La musique à Cuba*, c'est un autre visage de Carpentier qui apparaît : le musicologue. Il suit quelque peu les traces d'illustres aînés, en particulier l'ethnomusicologue Fernando Ortiz dont les travaux ont favorisé, dès les années 20, un intérêt nouveau pour le folklore afro-cubain. Carpentier évoque sa figure, son exemple et ses travaux dans un de ses entretiens avec Ramón Chao (CC, 162-178). Mais *La musique à Cuba* est aussi pour lui l'occasion de dresser une vaste fresque relevant de l'histoire culturelle depuis les débuts de la conquête jusqu'aux manifestations les plus récentes, au moment où il écrit et il n'omet pas de mentionner ses propres réalisations. Si *Ecue Yamba O* annonce par l'attention portée à diverses pièces de musique populaire les travaux qui aboutiront à *La musique à Cuba*, cette étude recueille d'autres textes dont Carpentier se souviendra, quelque trente ans plus tard, au moment d'élaborer *Concierto*

⁴ *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 207-218 (CC).

barroco publié en 1974 et le personnage du noir Filomeno, nom qui doit quelque chose au personnage mythique de Philomèle.

*

Carpentier a donné là encore à plusieurs reprises des renseignements précis et pittoresques sur la longue gestation de ce petit roman. Je retiens l'interview donnée en 1978 à l'Université centrale de Caracas (E, 386). Il remonte aux années parisiennes, vers 1937, quand il apprend de la bouche du compositeur italien Francesco Malipiero qu'il existe un opéra de Vivaldi sur la conquête du Mexique. Le manuscrit est introuvable. Aidé bien plus tard par le musicologue Roland de Candé, Carpentier localise deux versions du livret dont les paroles sont dues à Alvisi Giusti, au fonds italien de la Bibliothèque Nationale de Paris et à Venise. Il découvre également qu'en 1709 Vivaldi a rencontré, au moment du Carnaval, Hændel et Domenico Scarlatti. Comme toujours, comme dans sa découverte de Haïti qui lui fera écrire *Le royaume de ce monde*, comme dans sa découverte du personnage de Victor Hugues, dans *Le siècle des Lumières*, lors d'une escale forcée à la Guadeloupe, il s'agit pour Carpentier de montrer qu'il n'a rien inventé, que le réel est plus fort et plus riche que tout travail de l'imagination et le hasard a tout fait : une manière de montrer qu'il est fidèle à sa manière à une sorte de surréalisme qu'il préfère appeler « réel merveilleux ».

Ce réel merveilleux, présenté comme la nouvelle esthétique authentiquement « américaine », est encore dans l'esprit de Carpentier au début des années 70. Mais la notion de baroque a commencé peu à peu à s'imposer dans certains écrits critiques et interviews. Elle fait une surprenante irruption dans son univers romanesque avec *Concert baroque/Concierto barroco*, petit roman ludique et jubilatoire. Deux thèmes, au sens musical, s'entrecroisent : le voyage d'un riche créole mexicain à Venise en plein XVIII^e siècle et la représentation à Venise du premier opéra 'sérieux' consacré à l'histoire du Mexique, *Motezuma* (1733) de Vivaldi, librement inspiré du chroniqueur Antonio de Solís. Le noble mexicain qui assiste à la première ne reconnaît pas l'histoire de son pays : « Faux, faux et faux crie-t-il ». Vivaldi proteste : « L'opéra n'est pas affaire d'historiens »⁵. Pourtant, la représentation va transformer le créole : au fur et à mesure que se déroule un spectacle très fantaisiste, il se surprend, lui, descendant d'Espagnols, à prendre le parti des Indiens. Il laissera son serviteur noir, Filomeno, à Venise pour écouter un concert

⁵ *Concert baroque*, Paris, Gallimard, 1978, « Folio », p. 90 (CB).

de Louis Armstrong et repartira en train, complètement changé. On le voit : l'anachronisme règne en maître dans cette histoire. On casse la croûte sur la tombe d'Igor Stravinski, on croise le cortège funèbre de Wagner... Les *Mori* de la Tour de l'Horloge ont beau battre les heures, le temps s'est déréglé, les époques se mêlent et avec elles, les références culturelles, historiques, littéraires, musicales.

Concert baroque s'ouvre sur une étrange musique : musique des mots, grâce aux allitérations, répétitions et anaphores nées, produits à partir d'un seul mot, mot symbole pour l'Amérique, pour les Indes espagnoles : l'argent/la *plata*. Je ne reviens pas sur la première page du petit roman, sur son ouverture, au sens musical du terme, magistralement étudiée par Benito Pelegrin⁶. Je voudrais plutôt suivre le traitement romanesque de ce métal et voir comment il est associé à deux autres métaux, le cuivre et le bronze, pour composer, plus sûrement et plus profondément que l'opéra de Vivaldi, la thématique musicale de ce petit roman.

Omniprésent grâce aux objets emmenés par le Maître pour son voyage en Europe, l'argent se transforme, dès la fin du premier chapitre, en un métal pour une cérémonie à la fois érotique et mortuaire : les candélabres d'argent qui président à la nuit d'adieu du Maître en compagnie de celle qui est appelée « la visiteuse nocturne ». Il perd toutes ses qualités sonores à la fin du chapitre II, enfermé dans des caisses, voisinant avec les tambours et la guitare du nouveau serviteur Filomeno, un noir de Cuba, qui entre en scène après la mort de Francisquillo. À la fin du *Concierto*, l'argent a perdu toute plasticité pour n'être plus qu'une réalité économique ou une idée, une donnée dont Filomeno se sert pour raisonner : « Ceux qui ont de l'argent n'aiment pas les révolutions » (CB, 101).

La mort de Francisquillo, le premier domestique, avait fait disparaître le son de la guitare et toute musique. Le rythme qui possède Filomeno va trouver à Venise une occasion fortuite de se manifester. Après les éblouissantes démonstrations, improvisations de Vivaldi au violon, de Scarlatti au clavecin et de Hændel à l'orgue, surgit de la cuisine de l'Ospedale della Pietà, le cuivre, apporté par Filomeno. Les ustensiles de cuisine, d'abord en argent au Mexique, se sont transformés en cuivre sonore : pour Filomeno la musique est avant tout rythme et percussions : « musique de cannibales » s'exclame Domenico Scarlatti (CB, 62). Mais au petit matin,

⁶ « De la harpe d'or au Clavecin d'argent », *Alejo Carpentier et son œuvre*, Marseille, Sud, « Sud Colloques », 1982, pp. 243-271.

le *cornetto* que la pensionnaire glisse en souvenir dans la poche de Filomeno annonce une métamorphose du cuivre : d'instrument à percussions il se change en instrument à vent, en trompette. C'est l'instrument, mais aussi le métal qui envahit le dernier chapitre dès l'épigraphe, tirée de l'*Épître aux Corinthiens* (« Et la trompette sonnera »). Puis c'est elle qui change le *Messie* de Hændel en une sorte de *Negro Spiritual*. C'est elle qui s'impose avec la venue à Venise de Louis Armstrong que son frère de race Filomeno va aller écouter. Enfin, une citation de *Livre de Daniel* confère à l'instrument sa double qualité de métal sonore (« Le prophète Daniel [...] a parlé d'un orchestre de cuivres... ») et d'instrument divin, prophétique, au service d'un dessein supérieur.

C'est pourtant au troisième métal, le bronze, qu'il revient de clore *Concierto barroco*. D'abord muet et funèbre, lui aussi, au moment où apparaît le cercueil de Wagner, à la fin du V^e chapitre, il se change en métal grave et sonore grâce aux *Mori* de la Tour de l'Horloge. Ces petits personnages, également frères de race de Filomeno, vont alors occuper l'espace et ponctuer le temps. Ils sont présents à la fin du VI^e chapitre, après le pique nique au cimetière San Michele. Ils ouvrent le VII^e chapitre en une vigoureuse anaphore. De fait, dans ce contexte baroque, ils continuent d'assurer une certaine expression du réel merveilleux et ils permettent de regrouper, de façon poétique et pittoresque, divers motifs du texte : le personnage noir, de Filomeno au More de Venise, Othello, la percussion (leur marteau rappelle sur un autre registre celui de l'orfèvre façonnant l'argent), enfin le temps et la mort.

Ce petit texte jubilant intitulé *Concierto barroco* est en effet traversé de bout en bout par un rythme sourd, une tonalité grave, une thématique de la mort. *Concierto barroco* est aussi, à sa manière, une certaine 'Mort à Venise'. Ainsi se dessinent deux Venises, deux musiques, deux tonalités différentes. D'un côté, l'univers du Maître, marqué dès le début par la richesse et la mort, par la mise en scène baroque, dans son palais comme à l'opéra à Venise ; de l'autre, l'univers du Noir Filomeno, celui de la pauvreté, mais aussi du rythme, de l'espoir. En se dirigeant « d'un pas léger » pour aller écouter « le cuivre incomparable » d'Armstrong, il réaffirme la valeur essentielle du « rythme » et la mission de l'homme sur « cette putain de terre » : « s'occuper de ses propres affaires » (CB, 105). Il y a là une sorte de transposition, au sens musical du terme, de la leçon plus grave que l'ancien esclave Ti Noel entrevoyait à la fin du *Royaume de ce monde* : améliorer ce qui est/*mejorar lo que es*.

Telle serait la leçon de Venise, ou plutôt du voyage à Venise entrepris depuis le lointain Mexique.

*

Concierto barroco n'est pas seulement fondé sur la musique. Il repose aussi, du point de vue de l'élaboration poétique, sur des anachronismes, des jeux sur le temps historique qui s'avèrent être aussi des jeux sur des espaces culturels qui obéissent à des temps différents. Quand l'anachronisme a-t-il commencé dans le texte ? Dès le début, alors que le noble mexicain est encore dans sa splendide maison, surveillant ses préparatifs de départ, la description de la somptueuse demeure s'arrête longuement sur un tableau médiocre d'un peintre européen inconnu, de passage à Coyoacán. Le tableau représente la conquête du Mexique : l'empereur Moctezuma est représenté en chef « mi-romain, mi-aztèque », son fils est « un jeune Télémaque dont les yeux eussent été légèrement bridés »... « Le tout [...] dans un goût italien bien démodé » (CB, 12). On a bien lu : c'est l'Europe, en l'occurrence un artiste médiocre, qui a déguisé à l'antique les indigènes mexicains. Vivaldi n'a fait que poursuivre. Et pourtant l'illusion et le mensonge, superbement mis en œuvre dans l'opéra, ont fait découvrir au noble créole son identité 'mexicaine'. Pouvoir de l'illusion ? Sans doute et c'est l'une des explications de la référence baroque ici à l'œuvre.

Il faut chercher le baroque ici moins dans la confusion des époques et les anachronismes que dans les échanges culturels, dialogues entre cultures qui se multiplient : rencontre (mot-clé, là encore issu d'un certain surréalisme) du noble créole et du domestique noir à Cuba, Filomeno, lequel en racontant l'histoire de son aïeul réemploie un passage de *La musique à Cuba* consacré à la première poésie 'cubaine' où apparaît un personnage noir, *El Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa ; rencontre du noble mexicain avec l'Espagne de ses ancêtres et déception devant un pays petit, sale, décadent ; rencontre de Filomeno avec une peinture où est représenté le serpent de la Genèse qui lui inspire aussitôt un « son », poésie chantée et dansée, « son » est entendu comme « sum », latin d'église, par Vivaldi, d'où il s'ensuit une étourdissante sarabande à l'Ospedale della Pietà...

Dans une de ses dernières grandes conférences, à l'*Ateneo* de Caracas (22 mai 75), Carpentier, en inversant la chronologie de ses choix esthétiques, choisit de parler sur le thème suivant : « *Lo barroco y lo real maravilloso* » (NL, 112-135). Dans ce long exposé, il part de la théorie de Eugenio d'Ors

sur la pérennité et la récurrence du baroque à travers les âges (l'idée d'un *eon* baroque). Le baroque est « un esprit » et non « un style historique ». Sont donc baroque l'Arioste, Shakespeare, Rabelais, Novalis, Rimbaud, Lautréamont (belle captation faite sur le dos du surréalisme !), Proust... Comme le dernier exemple peut surprendre (il veut qu'il surprenne), Carpentier cite le passage dans *La Prisonnière* où le narrateur, dans le lit d'Albertine, entend les bruits et cris de la rue et, « jouant de façon vertigineuse avec le temps », s'adonne à des parallèles ou des superpositions phoniques entre le chant grégorien et *Pelléas et Melisande* et « met en relation » le chant du vendeur de mouton pour les petits oiseaux avec le chant médiéval. L'exemple de Proust est donc bien choisi, en ce qu'il permet de passer du plan littéraire au plan musical.

Cette première approche est essentielle à la démonstration de Carpentier. D'abord, en mettant en relief le jeu des anachronismes, il peut, sans le dire explicitement, inclure *Los Pasos perdidos/Le partage des eaux*, son deuxième roman, dans l'esthétique baroque et illustrer la proposition avec le tout récent *Concert baroque*. Mais il exploite surtout l'idée selon laquelle le baroque équivaut à des mises en relation d'époque différentes, à des mélanges de références culturelles, des superpositions, surimpressions culturelles : « L'Amérique, continent des symbioses, des mutations, des vibrations, des métissages a été baroque depuis toujours ».

C'est donc la proximité, la contiguïté des espaces ou des références culturels qui sont la meilleure justification de l'appellation baroque. Celui-ci apparaît comme la version positive, affirmative, du réel merveilleux qui dépendait encore trop du surréalisme franco-européen. Le baroque : un réel merveilleux qui a atteint l'âge de la maturité, de l'autonomie esthétique et culturelle.

D'un point de vue poétique, la métaphore est, on le sait, l'une des figures de prédilection du baroque. Jean Rousset, dans son *Dernier regard sur le baroque* (Corti, 1998), rappelle les mots par lesquels Umberto Eco définit le travail métaphorique dans son roman *L'Île du jour d'avant* : « relever des notions éloignées et trouver des ressemblances en des choses dissemblables »⁷. La formule recoupe assez largement la belle définition de la « culture » donnée par Carpentier : il s'agit de « trouver des relations entre des choses éloignées dans le temps ou dans l'espace » (NL, 17). Cette attitude mentale est aussi celle qui définit, selon Carpentier, « l'état d'esprit »

⁷ *Dernier regard sur le baroque*, Paris, Corti, 1998, p. 18.

qu'est le baroque (E, 273). Mais la métaphore garde aussi tous ses droits, et pas seulement au plan de la création poétique. Dans *La Danse sacrée/ La consagración de la primavera*, les hésitations, les réticences d'Enrique face à la situation nouvelle créée dans son pays, Cuba, par l'apparition des « rebelles » *barbudos* emmenés par Castro, cessent le jour où, de façon totalement fortuite (surréalisme pas mort !), il feuillette un dictionnaire et tombe sur la définition du mot « métaphore ». Illumination qui se traduit par une nouvelle règle de vie : « Il faut travailler métaphoriquement ».

Qu'on ne cherche pas, dans la conférence citée, une quelconque nouveauté dans la présentation ou plutôt le rappel du réel merveilleux. On retrouvera la citation du *Manifeste* de 1924 pour mieux introduire l'idée d'un merveilleux européen « fabriqué » opposé à un merveilleux omniprésent et « latent » dans tout le continent. Vient ensuite la question difficile de trouver les mots justes pour dire le nouveau monde et la nécessité dans laquelle l'écrivain se trouve, le « devoir de révéler » ce monde. Au passage, il demandera que l'on compare l'eau dans le *Cimetière marin* et l'eau de l'Orénoque dans *Canaima* de Rómulo Gallegos, pour arriver à ce qu'il fallait démontrer : la débilite de l'ancien monde par rapport à la démesure du nouveau. Mais la conclusion s'exprime en termes nouveaux : « Nous serons les classiques d'un énorme monde baroque qui nous réserve encore, à nous et au monde, les plus extraordinaires surprises ».

Le mot 'classique' ne permet pas seulement de renvoyer dos à dos sur-réalisme et baroque ; il repose sur de nouvelles bases la question des choix esthétiques de Carpentier qui poursuit depuis plusieurs décennies l'idée d'un roman nouveau pour le continent comme expression esthétique et éthique d'un espace qui n'a acquis que très récemment une pleine autonomie culturelle. D'une part, le baroque ou mélange des temps et des cultures, expression d'un 'métissage culturel' qui définit le continent américain aux yeux de Carpentier, et, d'autre part, la musique ou voie d'accès, ici, dans ce petit roman, à une certaine réflexion sur la culture, font de *Concert baroque* un exemple achevé de la thématization de la musique, illustrée d'ailleurs par les pages d'appendice où figurent une reproduction des premières pages de l'édition de 1733 et une note qui a valeur de postface explicative.

*

Ce que j'appelle thématization à propos de la musique se vérifie encore avec *Le partage des eaux*, roman dans lequel le protagoniste, sans nom, sans visage, mais non sans fonction (il est musicologue), est la figuration

exemplaire de *l'homo americanus* et de l'artiste moderne, comme il est clairement indiqué dans la dernière page du roman qui annule toute l'épopée historico-culturelle que le narrateur a forgée dans sa recherche d'une certaine américanité. Il en va de même avec *La danse sacrale* : Carpentier choisit l'œuvre, paradigmatique de la modernité, de Stravinski pour servir de fil conducteur à l'épopée révolutionnaire, depuis sa défaite en Espagne jusqu'à sa victoire, en terre américaine, avec la révolution castriste. Ce roman est, pour reprendre les termes de Carpentier, « éminemment politique » (CC, 24).

Dans d'autres cas, la musique offre une solution purement formelle à laquelle le romancier a recours. C'est l'exemple de *El acoso/La chasse à l'homme*, court roman qui est censé se dérouler dans le temps même où est exécutée la V^e symphonie de Beethoven. Ou, exemple plus convaincant, *El siglo de las Luces/Le siècle des Lumières*, conçu, de l'aveu même du romancier, comme une sonate à trois voix : Victor Hugues, Esteban et Sofia, la partition masculine, la mineure et la partition féminine (E, 130).

Concert baroque, sur lequel j'ai souhaité plus particulièrement m'arrêter, offre une originalité majeure qui relève du tour de force : rassembler dans un petit texte qui parfois frôle l'auto-pastiche, les divers visages, les différentes fonctions que Carpentier a voulu donner à la musique : la recherche musicologique, l'exercice de réécriture, l'expression d'un moment culturel, indissociable d'une perspective humaniste chère à Carpentier. La musique, ici, entendue comme domaine de l'activité créatrice, et transcrite dans sa dimension humaine, est devenue, au sens premier et plein du terme, matière poétique.

Sigles

C = *Chroniques*, Paris, Gallimard, 1983.

CB = *Concert baroque*, Paris, Gallimard, 1978, « Folio ».

CC = *Conversaciones con Carpentier*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

E = *Entrevistas*, La Habana, Letras Cubanas, 1985.

NL = *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, México, Siglo XXI, 1981.

Bruits, sons et musique comme éléments de la symbolique buzzatienne

Cristina Vignali
Université de Savoie

La sphère sonore chez Dino Buzzati n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie¹. Pourtant, cet écrivain fantastique – qui fut grand mélomane, critique musical et librettiste d'opéra² – fait une large place dans son œuvre non seulement à la musique mais aussi aux manifestations sonores, pour créer des atmosphères mystérieuses, pour suggérer le mystère même du monde entre enchantement et désenchantement, enfin, pour symboliser la mort.

¹ Quelques remarques ponctuelles sur la dimension sonore chez Buzzati se trouvent dans les études suivantes : Yves Frontenac, *L'attente vaine chez Dino Buzzati*, in *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989)*, Milano, Mondadori, 1989, p. 72 ; Giovanna Ioli, *Parola di Buzzati*, *ibid.*, p. 278 ; Ilaria Gallinaro, *Morire in locanda, Drogo e i suoi padri*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 103-105, pp. 115-116, pp. 121-123 ; Franca Schettino, *Le pouvoir de l'écriture dans "Barnabo des montagnes"*, in *Cahiers Dino Buzzati n. 6 (Colloque de Milan, 1982)*, Paris, Laffont, 1985, p. 235 ; Roberto Favaro, *Infanzia, musica, fantastico. Tre casi: Buzzati, Calvino, Rodari*, in *La musica nel romanzo italiano del '900*, Milano, Ricordi, 2002, «Le Sfere», pp. 317-336 ; Massimo Del Pizzo, *"L'image de pierre" et les prisons du désir*, in *Cahiers Dino Buzzati n. 7 (Colloque de Grenoble, 1986)*, Paris, Laffont, 1988, pp. 291-294 ; Marie-Hélène Caspar, *L'espace imaginaire dans les romans de Buzzati. Tentative de topo-analyse*, in *Cahiers Dino Buzzati n. 6* cit., pp. 197-200 ; Marie-Hélène Caspar, *Fantastique et mythe personnel dans l'œuvre de Dino Buzzati*, La Garenne-Colombes, Éditions européennes Erasme, 1990, pp. 208-211, 233. Dans Luciano Chailly, *Buzzati in musica*, Torino, EDA, 1987 la véritable passion buzzatienne pour la musique est mise en valeur (par la suite nous utiliserons le sigle LC).

² Comme Buzzati l'indique lui-même lors de ses interviews : Grazia Livi, *Se un giorno un disco planasse alla Casa Bianca e al Cremlino...*, « Epoca », 1963, pp. 56-57 ; Yves Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu (luglio-settembre 1971)*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 34-37.

Les sons mystérieux

Les sons constituent un instrument du mystère chez Buzzati, notamment pour ces romans où la présence sonore est une composante fondamentale des paysages – *Il segreto del Bosco Vecchio*, *Barnabo delle montagne*, *Il Deserto dei Tartari*, *Il grande ritratto*. Que ces romans évoquent une forêt, une vallée ou un plateau désertique, ils mettent en scène en réalité des paysages où la montagne est fortement présente, voire dominante.

Buzzati a toujours associé explicitement la montagne au mystère mais aussi à la musique et aux sons : dans l'article *Ma le Dolomiti cosa sono?*, l'écrivain explique ce que représentent pour lui ces chaînes montagneuses et évoque la montagne comme une « misteriosa barriera »³ mais aussi comme une « fanfara trionfale » (MV, 68), dotée d'une « personalità » et de « voci » qu'il s'agit de « decifrar[e] » (MV, 69). La montagne est donc empreinte d'un langage sonore et musical que l'homme avisé peut déchiffrer. Les multiples évocations sonores liées à la montagne sont les signes d'un mystère paraissant également dans l'œuvre figurative de Buzzati. Dans le récit en images *Poema a fumetti*, une des deux planches consacrées à la montagne porte justement sur un son mystérieux qui remplit tout l'espace⁴.

Nos recherches ont fait ressortir que l'évocation des sons mystérieux du paysage chez Buzzati rappelle la poétique de l'indéfini théorisée par Leopardi dans son *Zibaldone*⁵. Il est frappant de constater à quel point Buzzati reprend les ingrédients évoqués par Leopardi, utilisant notam-

³ *Le montagne di vetro: articoli e racconti dal 1932 al 1971*, Torino, Vivalda, 1989, p. 65 (par la suite MV).

⁴ *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori, 2003, p. 145.

⁵ « È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un'idea vaga e indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi, o che paia lontano senza esserlo, o che si vada appoco appoco allontanando, e divenendo insensibile; o anche viceversa (ma meno), o che sia così lontano, in apparenza o in verità, che l'orecchio e l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi; un suono qualunque confuso, massime se ciò è per la lontananza [...] », Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, Roma, Newton, 2001, p. 413. Sans vouloir répertorier ici les témoignages de l'auteur et les traces dans son œuvre qui révèlent sa connaissance et sa passion pour Leopardi (pour le *Zibaldone* et les *Operette morali* avant tout) – témoignages et traces déjà richement présentés par Stefano Lazzarin dans « *Le immense cose che si erano sognate...* » *Costanti evocative e presenze leopardiane nella narrativa breve di Buzzati*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXIV, 1 (2005), p. 33-47 – nous nous limitons à rappeler les conclusions de Lazzarin, à savoir que les textes leopardiens, bien plus qu'un répertoire d'images et de mots, constituent un véritable « modello di poetica » (p. 46) pour Buzzati.

ment la perception d'un son qui se perd dans la « vastità degli spazi », du son entendu « da lungi », du son « confuso ». Résonance, distance et confusion sonores, tous instruments du 'vago' chez Leopardi, deviennent chez Buzzati instruments du mystère.

Le motif du son qui résonne et se perd au loin est récurrent dans les paysages de ses romans : « E dieci, dodici echi questa volta risposero all'appello, sempre più fiochi e lontani fin che nell'aria rimase sospesa solo una fragile risonanza »⁶ ; « Ogni tanto, nella profondità delle notti, qualcosa crolla e il suono rimbomba nelle gole »⁷ ; « [...] mai era esistita al mondo cosa simile che era insieme rupe, fortilizio, labirinto, castello, foresta e le cui innumerevoli insenature di innumerevoli forme si prestavano a mai udite risonanze »⁸ ; « Da lontananze improbabili giungevano echi di trombe, il suono di prima, forse, rimandato dall'intrico delle muraglie »⁹.

La résonance et les échos permettent de suggérer une grande distance, un vaste espace où le son peut se dilater et acquérir ainsi un pouvoir de fascination encore plus grand. C'est souvent de très loin que les sons proviennent, comme l'indique l'usage courant du superlatif dans ce cas : « Una voce remotissima di acque correnti » (SBV, 81) ; « C'è un grandissimo silenzio, che fa udire lontanissimi rombi da valli sconosciute » (BM, 59) ; « C'era il grande silenzio della notte, con in fondo però quel vago ronzio, quasi di lontanissima cascata » (GR, 85) ; « Era l'acqua, era, una lontana cascata scrosciante giù per gli apicchi delle rupi vicine. Il vento che faceva oscillare il lunghissimo getto, il misterioso gioco degli echi [...] » (DT, p. 76).

Échos et provenance lointaine rendent les sons moins précis et définissables et accentuent donc leur caractère 'vague' et mystérieux. Le manque de perception nette pour les sons est parfois explicité par l'adjectif « vago » (« si odono vaghe risonanze sulle pareti » – BM, 84 – ; « vaga e lontana, la eterna voce della foresta nel suo potente respiro » – SBV, 119 –).

⁶ *Il segreto del Bosco Vecchio*, Milano, Mondadori, 2000, p. 80 (par la suite SBV).

⁷ *Barnabo delle montagne*, Milano, Mondadori, 2007, p. 36 (par la suite BM).

⁸ *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori, 1974, p. 80 (par la suite GR).

⁹ *Il Deserto dei Tartari*, in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2002, p. 68 (par la suite DT).

Parfois c'est un ensemble de sons qui crée une confusion suggestive, comme dans la forêt du Bosco Vecchio caractérisée par « un armonioso impasto di suoni » (SBV, 68) ou dans l'installation scientifique du *Grande ritratto*, caractérisée par une « flebile trama » (GR, 65) de multiples sonorités, un « confuso coro » (GR, 70), un « brulichio di infinitesime voci » (GR, 129) – et on notera au passage que la faible intensité de l'élément sonore, dans la forêt comme dans l'installation, contribue à rendre le son indéfinissable et mystérieux.

L'image d'une perception sonore vague est très souvent rendue chez Buzzati par l'usage d'un verbe de perception sonore conjugué à la voix moyenne comme le montre cet exemple, parmi tant d'autres, tiré du *Segreto del Bosco Vecchio* : « Infine si udì soltanto la voce uniforme della foresta » (SBV, 46).

Signalons qu'environ la moitié des verbes de perception auditive « sentire » et « udire » dans *Bàrnabo delle montagne* sont employés dans une structure impersonnelle¹⁰. Dans ce type de formulation, le récepteur du son n'est pas précisé, ce qui, même de manière indirecte, tend à renforcer la création d'une atmosphère de mystère.

La présence sonore et les effets de 'vago' sont soulignés par la conformation même des paysages buzzatiens. Pour les bruits de la montagne, notamment dans *Bàrnabo delle montagne*, Buzzati souligne la hauteur du relief et donc les possibilités de résonances : « Poi si sente l'eco lontana tra le altissime pareti » (BM, 55) ; « [la voce] era salita anche tra le pareti altissime, rimandata di eco in eco » (BM, 73).

Pour la vallée du *Grande ritratto*, l'auteur souligne de façon répétée l'idée d'un espace creux, apte à créer des résonances. Les bruits mystérieux de l'installation semblent provenir d'une « remota cavità », de « cavità lontane », de « lontane cavità in vibrazione », de « cavità fonde » (GR, 58, 166, 129, 133).

Une grande partie des manifestations sonores de l'œuvre buzzatienne, et tout particulièrement des romans évoqués, pourraient être ramenés à un schéma-type : quelqu'un (le protagoniste ou un sujet indéfini) entend

¹⁰ Sur les cinquante et une occurrences où le verbe « sentire » renvoie explicitement à la façon dont on entend un son ou un bruit, vingt-trois paraissent à la voix moyenne, obtenue par le pronom « si » suivi du verbe à la troisième personne. Sur les dix-neuf occurrences de « udire », quatorze sont employées à la voix moyenne.

des bruits indéfinissables dans un espace perçu comme vaste, souvent la nuit. Buzzati semble ainsi donner une forme narrative à des moments de son enfance dans la grande maison familiale, cette maison dont il dit qu'elle fut « fondamentale » pour son monde poétique notamment parce qu'il y vécut des peurs liées à des bruits mystérieux, comme les craquements, et à des bruits perçus comme danger – les vagabonds inquiétants s'annonçant par le bruit de leur pas, « scalpiccio nella ghiaia fuori »¹¹. La présence de bruits lointains et mystérieux dans le paysage (les bruits de la forêt, de la montagne ou, dans *Il Deserto dei Tartari*, de lointains sons de trompettes) répond à la même logique de mystère que celle des bruits mystérieux intérieurs, comme le suggère par exemple la fascination du colonel Procolo à la fois pour les bruits nocturnes de la forêt (bruits dont il dresse une longue liste, présentée par le narrateur – SBV, 80-81 –) et pour les bruits nocturnes de la maison (« tutt'intorno il greve silenzio della vecchia casa, carico di enigmatiche risonanze » – SBV, 126 ; cf. aussi pp. 48, 59, 60, 74, 154 –). De manière analogue, l'attention du narrateur dans *Bàrnabo* porte autant sur les bruits extérieurs que sur les bruits nocturnes de la maison : « Si odono i soliti piccoli rumori delle case abitate, di notte. Scricchiolii dietro alla porta. Una finestra che sbatte da sola. Il vago insistente suono del vento nella foresta. Un topo che si muove e il respiro dei compagni che dormono [...] » (BM, 63 ; cf. également p. 108).

Les craquements, évoqués par Buzzati lorsqu'il décrit à Panafieu sa maison familiale, sont très présents dans son œuvre en prose, et notamment dans *Bàrnabo* (BM, 25, 43, 49, 63, 86, 89, 108). Ils sont parfois comme des indices que les choses sont vivantes : les meubles de la maison se parlent en craquant (« scricchiolando, si parlano a vicenda perché sanno che non c'è nessuno » – BM, 89 –), tandis que l'herbe, en craquant, s'étire avant de dormir (« Anche le piccole erbe scricchiolano, preparandosi a dormire » – BM, 49 –).

Le motif des sons mystérieux prend donc différentes formes chez Buzzati, l'espace où les sons se font entendre pouvant être un lieu naturel, une habitation ou bien même, dans *La notizia*, une salle de concerts. Dans cette dernière nouvelle, le chef d'orchestre, en pleine exécution, sent un manque soudain d'attention de la part du public et entend toute une série de sons provenant de la salle ; la nouvelle met en scène l'écoute de ces sons mystérieux et leur interprétation. La variété et la nature même des

¹¹ Yves Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu* cit., p. 11.

sons, bruissements légers indéfinissables (« un somnesso brusio »¹²) de même que la manière de les évoquer (par des accumulations de termes souvent au pluriel, comme dans le cas du syntagme « fruscii, sussurri, passi furtivi, stropiccii clandestini » – SR, 1076 –) sont comparables à bien des évocations sonores de la montagne dans *Bàrnabo delle montagne* ou de la vallée dans *Il grande ritratto*.

Ces ‘mises en scène’ des sons n’ont pas toujours pour effet de créer une atmosphère mystérieuse, mais elles suggèrent parfois le mystère même du monde.

Enchantement et désenchantement du monde

Les sons contribuent chez Buzzati à la vision d’un monde mystérieux qui prend parfois des aspects enchantés. Dans le long récit fabuleux *Il segreto del Bosco Vecchio*, les sons indiquent que les choses et les êtres de la forêt sont doués d’une âme ; le vent Matteo est par exemple un extraordinaire musicien qui crée en passant dans la forêt « lunghe canzoni, simili alquanto ad inni sacri » (SBV, 37). Dans *Il grande ritratto*, l’énorme vallée montagneuse est traversée tout au long du roman par les sons et les bruits du « Numero uno », l’étrange machine qui fait revivre une femme défunte et qui occupe tout l’espace de la vallée, faisant corps avec elle. L’effet envoûtant de ces sons et bruits, comparable à celui de « certe musiche » (GR, 81), indique la présence d’un être mystérieux :

Ma, più che il suono, o il rombo, o il respiro, si percepiva una presenza, un invisibile flusso, una forza latente e compressa, quasi che sotto l’involucro di tutte quelle costruzioni riposasse un’armata di reggimenti e reggimenti, o, meglio, fosse disteso, in dormiveglia, un gigante dei miti, dalle membra come montagne; o, meglio ancora, un mare, di tepida carne giovane e viva, che lievitasse (GR, 80).

La nature qui devient musique est un motif qu’on retrouve dans la nouvelle *La torre Eiffel*, où la construction miraculeuse et sans fin d’une tour qui finit par dépasser les nuages semble enchanter le ciel qui, sous les coups de marteaux prométhéens des ouvriers, résonne « come una cassa armonica »¹³.

¹² *Sessanta racconti*, in *Opere scelte* cit., p. 1074 (par la suite SR).

¹³ *Il colombre e altri cinquanta racconti*, Milano, Mondadori, 1992, p. 300 (par la suite CO).

La nostalgie d'une nature enchantée se manifeste également par la sphère sonore dans *Bàrnabo*. Les sons mystérieux qui traversent la montagne¹⁴, mais aussi la campagne¹⁵, sons suggestifs par eux-mêmes, se trouvent associés d'une part aux « esprits » qui vivaient et vivent peut-être encore dans la forêt (BM, 30), d'autre part aux brigands venus du Nord – le Nord étant, dans l'imaginaire buzzatien, le lieu par excellence de l'inconnu et de la mort. Les « misteriose frane » des montagnes ont parfois lieu « come se sopra ci fosse qualche nemico » (BM, 80). « Spiritelli » et « briganti » sont explicitement associés à l'idée d'un enchantement de la nature qui appartient désormais, à la fin du récit, à un temps révolu : « Si è rotto una specie di incanto, poco prima, tra le crode. Sono rimaste tutte sole, non ci son più briganti né spiriti, queste cose sono finite » (BM, 108).

Les sons ont une place primordiale chez Buzzati pour exprimer l'enchantement même dans des lieux apparemment désolés et profondément silencieux comme la forteresse et les montagnes arides du *Deserto dei Tartari*. Des sons de trompette (« le famose trombe della Fortezza Bastiani » – DT, 39 –) ponctuent le silence, mais plus particulièrement ils marquent des moments-clés de ce roman, moments funèbres ou au contraire moments de transport exaltés devant le paysage comme la première vision de la forteresse (DT, 21) et surtout les trois moments de contemplation hypnotique qui décideront Drogo à rester dans ces lieux étranges (DT, 32, 39 et surtout 68). On notera que les sons de trompette dans cette œuvre, et notamment dans les passages mentionnés, sont souvent évoqués avec la stratégie du 'vago' : ils sont vagues (« Si udì una vaga eco di tromba » – DT, 21 –), créent des effets d'échos (« L'ultimo squillo restò a lungo nell'aria, ripetuto dalle lontane mura » – DT, 39 –), se répandent dans tout l'espace alentour (« Gli squilli si allargavano per l'aria vivi e lucenti, penetravano diritti nel cuore » – DT, 68 –), proviennent de loin (« si udì un lontano suono di tromba » – DT, 94 –), sont d'une provenance indéfinie (« Si udì una tromba, un suono piccolo di tromba, chissà da dove » – DT, 32 –), semblent d'une nature mystérieusement indéfinie, oscillant entre le bruit métallique et la voix humaine (« La tromba suonava giù nel cortile, suono puro di voce umana e metallo. Palpitò ancora con slancio guerriero. Tacendo, lasciò inesprimibile incanto » – DT, 68 –). Par ces procédés rhétoriques (métaphores, similitudes), Buzzati souligne le caractère quasi magique de la

¹⁴ « crollano delle frane facendo strani rumori », (BM, 74).

¹⁵ « ogni tanto strani fischi di richiamo attraversavano la campagna » (BM, 81).

Forteresse et du désert et leur effet envoûtant sur Drogo. La trompette, instrument militaire, symbole de solennité et, dans les exemples cités, de contemplation glorieuse devant la nature, s'oppose dans le roman aux sons du piano et des violons qui représentent la ville et la vie passée de Drogo. Si les violons sont associés à l'insouciance de la fête dans la ville (DT, 61 – lorsque les soldats rêvent de la ville – ; 145 – lorsque Drogo retourne en ville –), le piano est associé à la vie bourgeoise, celle que Drogo menait avant de devenir officier (DT, 47), ou celle de son ancienne fiancée qu'il voit désormais comme une étrangère (DT, 149-150). Le son du piano, qui revient plusieurs fois dans le roman, se fait entendre lors de moments de prise de conscience du temps qui passe : lorsqu'il se souvient de sa vie passée, lorsqu'il retourne dans la maison maternelle ou lorsqu'il rencontre son ancienne fiancée. On notera que Buzzati, dans un projet de composition musicale qu'il envoya en 1956 au compositeur Chailly (LC, 15-16), associera à nouveau le son du piano à l'idée d'une peine profonde et à la sensation du temps qui passe.

Dans *Il Deserto dei Tartari*, la nature suscite parfois des moments de communion intense chez Drogo, moments associés entre autres au son de la trompette ; cependant la nature est perçue par le protagoniste également comme matière froide et inerte, au chapitre X, lorsque le narrateur indique que « non c'è che gelo, pietra che parlano una lingua straniera » (LC, 76). Cette conclusion amère suit un épisode de désillusion de la part de Drogo ; il a entendu dans l'air, pendant son tour de garde, une sorte de cantilène, de voix (« voce » – LC, 75 –), presque une voix humaine, mais comprend qu'il ne s'agit en réalité que du bruit d'une cascade lointaine. La « nenia », la cantilène, sert ici à montrer une nature désenchantée et étrangère à l'homme – les mots de passe des soldats de garde, « miracolo » et « miseria », suggérant implicitement le processus de désillusion.

La nature est véritablement enchantée dans un récit fabuleux comme *Il segreto del Bosco Vecchio*. Dans les autres romans, la dimension enchantée du paysage est en crise ou tout du moins incertaine. Toutefois, dans *Il grande ritratto*, récit de science-fiction, la possibilité d'un enchantement du paysage est bien donnée, mais à travers l'invention du savant Endriade. L'enchantement dans cette œuvre (« oscuro incantesimo » – GR, 101 –) tient dans le fait de faire revivre l'âme de la défunte Laura : l'installation devient donc animée et anime par ses sons la vallée tout entière. La nature hybride de la machine se lit également à travers les sons qu'elle émet et la manière dont ils sont évoqués, d'une part à

travers un champ lexical du son extraordinairement riche, d'autre part à travers les trois termes récurrents « rumore », « suono », « voce », parfois paraissant dans un même paragraphe (cf. par exemple GR, 167). L'indistinction sonore – principe à rattacher à la 'poetica del vago' – permet ici d'évoquer efficacement le caractère indéfinissable et miraculeux du « Numero uno », à la fois machine qui produit du bruit, être chantant et personne humaine. L'indistinction sonore permet à Buzzati de réitérer le motif d'une voix humaine née de l'inhumain déjà proposée dans *Il Deserto dei Tartari* avec la scène de la cascade¹⁶.

Que les sons débouchent sur un enchantement ou sur un désenchantement, ils mettent les personnages dans une attente d'écoute intense, ils les poussent à être plus présents au monde et, paradoxalement, à écouter le silence. La présence sonore chez Buzzati s'accompagne fréquemment de l'évocation du silence. Son importance dans les œuvres buzzatiennes peut s'apprécier par le nombre d'occurrences du mot « silenzio » et de ses dérivés – l'adjectif « silenzioso » ou l'adverbe « silenziosamente »¹⁷ – mais aussi par un emploi abondant du verbe « tacere », notamment dans *Il Deserto dei Tartari*¹⁸. L'importance du silence s'apprécie également par l'adjectivation qui le qualifie, Buzzati employant dans ces romans toute une série de termes qui soulignent la profondeur du silence (prenons seulement l'exemple de *Deserto dei Tartari*, où le silence est « grande » – DT, 7, 23 et 112 –, « sterminato » – 31 –, « assoluto » – 35 –, « vasto » – 38, 146 –, « immenso » – 75 –, « lungo » – 97, 127 –, « profondo » – 115 –, « greve » – 211 –, « straordinario » – 201 –). On notera également que les romans cités s'achèvent tous sur une scène silencieuse (comme dans l'auberge de *Deserto dei Tartari*) ou sur l'évocation même du silence, dans *Il grande ritratto*, roman dans lequel le silence laisse surgir le dernier « brusio » (GR, 167) de l'automate, mais aussi dans *Barnabo* et dans *Il segreto del Bosco Vecchio* qui se termine sur l'expression « completo silenzio » (SBV, 151).

Une des fonctions de la présence sonore semble être, paradoxalement, de souligner l'intensité du silence. Dans le développement des récits, le

¹⁶ « pareva che [la voce] da un momento all'altro stesse per articolarsi in un discorso umano » (GR, 100).

¹⁷ Pour ne citer que quatre romans buzzatiens, nous avons répertorié quarante-sept occurrences pour *Il segreto*, quarante-six pour *Barnabo*, trente et une pour *Il grande ritratto*, quarante et une pour *Il Deserto dei Tartari*.

¹⁸ On compte en effet quarante-trois occurrences de ce verbe, auxquelles s'ajoutent trois occurrences mais avec un emploi transitif (cf. DT, 91, 97 et 161).

son fait souvent place au silence : « A un certo punto il fischio del vento cessò. [...] Seguì un silenzio grandissimo » (SBV, 59) ; « Il vento si è improvvisamente fermato lasciando un grande silenzio » (BM, 106)¹⁹.

Inversement, le silence donne du relief aux sons mystérieux, ténus, lointains ou de provenance indéterminée. Par exemple, la mystérieuse « nenia » du *Deserto* se fait entendre plus intensément sur un fond de « silenzio immenso » (DT, 75) ; de même le son du « Numero Uno » dans *Il grande ritratto* épouse à plusieurs reprises le silence. Le lien étroit entre sons et silence se montre dans des expressions paradoxales telles que « [il] cupo brulichio del silenzio » (GR, 100 ; cf. également pp. 65 et 80) ou « il rombo cavernoso del silenzio » (GR, 70).

Au bout du compte, il apparaît que sons et silence mettent les personnages buzzatiens dans une attitude d'extrême attention face aux choses de ce monde car à travers les sons et le silence se montre tout l'aspect étrange du monde même, que cette étrangeté soit le signe d'un enchantement ou celui d'une vision désenchantée. Dans tous les cas, c'est tout le mystère entourant l'homme qui est mis en valeur par les sons mystérieux, par le vaste silence, et par le jeu d'interactions entre les deux.

La gloire, la mort, le temps

Les bruits et les sons chez Buzzati sont les signes d'un mystère, mystère d'un paysage, d'un lieu comme traversés par une ou des présences, mais aussi mystère de la mort et du temps.

Les bruits qui scandent le temps sont nombreux chez notre écrivain et souvent évoqués à travers des onomatopées. Buzzati utilise plusieurs fois le motif de la goutte qui scande le temps de façon sonore : l'égouttement du récit *Stillicidio*, symbole du temps, est avant tout perçu comme phénomène sonore (« Questa sera [...] ho sentito un rumore... » ; « lo stillicidio risuonava nelle tenebre di quella caverna »²⁰), de même que la goutte de la nouvelle *Una goccia* (« Una goccia d'acqua sale i gradini della scala. La senti ? [...] Tic, tic, si ode a intermittenza » – SR, 749 –) ou encore celle de la citerne dans *Il Deserto dei Tartari* qui empêche le protagoniste de trouver le sommeil (DT, 34-37). La nouvelle intitulée *Tic-tac* est toute

¹⁹ On trouve un exemple similaire dans le roman urbain *Un amore* cit., p. 351 : « Suoni di radio, richiami, echi d'alterchi, un cane che abbaia. E poi il silenzio ».

²⁰ *In quel preciso momento*, Milano, Mondadori, 2006, p. 37 (par la suite PM).

centrée sur un mystérieux battement, semblable à celui d'une horloge ou, comme le précise le narrateur, à une goutte, de provenance indéfinie et qui indique pour les malheureux qui l'entendent une mort prochaine²¹. Les bruits du temps sont des bruits de mort comme l'indiquent également le motif de la porte à laquelle la mort vient frapper ou sonner, motif central dans la prose buzzatienne et, dans une moindre mesure, dans sa production figurative²². Dans *La canzone di guerra*, c'est le chant des soldats, central dans le récit, qui annonce l'imminent triomphe de la mort, symbolisé à la fin de la nouvelle par le bruit d'étranges convois (« alle porte della città il rombo di strani carriaggi stranieri che si approssimavano » – SR, 756 –).

La montée des jeunes générations pour exprimer le passage du temps se signale également par des sons. Dans *Inseguimento*, la concurrence d'un écrivain âgé avec les jeunes est mise en relief par deux symboles sonores : le bruit des machines à écrire des jeunes générations dont le « ticchettio » (PM, 77) angoisse le protagoniste ; le « scalpitio » (PM, 78) étrange qui clôt le récit, en lien avec la métaphore de la course et de la compétition. Dans la nouvelle *Cacciatori di vecchi*, les bandes de jeunes qui tuent les personnes âgées sont caractérisées avant tout par le sifflement funèbre qu'ils lancent (« sinistro richiamo », « sibilo lacerante » – CO, 163 –, « lungo terrificante fischio » – CO, 172 –).

Les symboles sonores sont parfois ambivalents chez Buzzati. La trompette et la fanfare symbolisent des moments de gloire mais, puisque toute gloire chez notre écrivain est éphémère, illusoire ou tout simplement vaine devant la mort, trompette et fanfares deviennent dès lors des signes annonciateurs de désillusion et de mort. Les nouvelles où la gloire, d'abord signalée par une sonnerie de trompette ou par l'évocation sonore d'une fanfare ou d'un orchestre, débouche sur une amère désillusion sont nombreuses²³, de même que celles où la trompette salue de façon solennelle des prétendants à la gloire qui en réalité sont menés tout droit à la mort. Dans *Caccia al tesoro*, le trésor trouvé par les chercheurs n'est rien d'autre que le diable en personne qui les envoie aux enfers²⁴. Dans *Il conto*, un poète, aux sons d'une trompette puis d'une fanfare qui joue l'« inno dell'universo », se

²¹ Cf. *Le notti difficili*, Milano, Mondadori, 2006, p. 194 (par la suite ND).

²² C'est le cas, par exemple, dans la nouvelle *Il campanello* (PM, 165-166), dans *Eppure battono alla porta* (SR, 644-659) ou dans *Il busso alla porta* (in *Progressioni* – CO, 386–).

²³ Nous citons, à titre d'exemple, les nouvelles *L'uovo* (CO, 175), *Alle ore 5* (PM, 124), *Il primo giorno in paradiso* (PM, 38), *Cenerentola* (ND, 140).

²⁴ In *Progressioni* (CO, 389).

voit glorifié solennellement par l'Empereur, « Signore dei Corpi e delle Anime » (CO, 133), qui lui remet une enveloppe blanche comme titre de gloire ; l'enveloppe annonce en réalité la mort du poète et la fanfare glorieuse s'avère dans les faits une fanfare funèbre.

Le motif de la trompette est tout aussi ambivalent dans *Il Deserto dei Tartari*. Symbole fameux du fort Bastiani, associée à des moments d'exaltation intense de la part de Drogo, la trompette se fait également entendre juste avant que ne meure le premier soldat au fort (DT, 94) et avant que la « piccola striscia nera » (DT, 107) n'annonce l'arrivée de l'ennemi Tartare, symbole de mort. Elle est également associée à la mort lorsque Drogo rêve de mourir au milieu de « trionfali echi di tromba » (DT, 218). Quand le vieux lieutenant-colonel Ortiz quitte le fort, le son de la trompette, avec le vol tournoyant de deux grands oiseaux, peut être interprété comme un autre signe annonciateur de mort (DT, 197). Le son de la trompette et de la citerne, évident symbole du temps inéluctable dans le roman, se trouvent significativement présentés comme les bruits caractéristiques de la forteresse²⁵. Le fait que Drogo trouve la gloire rêvée dans la mort, même solitaire, confirme l'ambivalence de la trompette come symbole de gloire.

La mort, symbolisée implicitement par la trompette et l'ennemi Tartare, se trouve symbolisée de manière plus manifeste dans le récit *Celso Bibbiena* où un mystérieux régiment au son des « fanfares » vient chercher le protagoniste pour le dernier voyage²⁶. Dans *La fine del mondo*, c'est le hurlement des foules au moment du jugement dernier qui se transforme en son de trompette (SR, 769).

Le passage de la gloire sonore à la chute puis à la mort est le thème central de la nouvelle *Sulla cresta dell'onda* : un orchestre et ses « belle fanfare » (ND, 295), situé dans l'« empireo della gloria » (ND, 293), salue par une musique s'ouvrant sur un « primo meraviglioso squillo di tromba », les rares élus qui accèdent à la gloire, une gloire d'une durée inférieure à la minute. À la fin de la nouvelle, Buzzati lie de manière indissoluble la gloire et la mort par la métaphore de la vague, une vague sonore qui se répand partout : « [...] anche in noi si spande il rombo perpetuo dell'onda – la gloria, l'oro, il dominio, il lusso, la caducità, la polvere – frastuono di applausi e di morte » (ND, 295).

²⁵ « C'era per di più uno straordinario silenzio a cui non facevano danno i rari segnali di tromba, né i tonfi della cisterna » (DT, 201).

²⁶ *Il reggimento parte all'alba*, Milano, Frassinelli, 1985, p. 53.

On trouve dans cette nouvelle un autre motif sonore récurrent chez l'auteur : celui de la vague vrombissante, qui produit un « rombo », vibration primordiale de l'univers qui apporte la vie mais surtout la mort. Dans *Ypsilanti in linea*, cette vague est une vibration destructrice, « rombo », « onda smorzata », « confuso suono » (PM, 186), évoquée par les préceptes du 'vago', à savoir l'usage de la voix moyenne, la notion de distance, l'intensité étouffée permettant de suggérer le mystère : « In quel mentre si udì un rombo, come di un tuono a distanza enorme, o anche boato di esplosione, o fragore di treno direttissimo sotto una galleria. Era appena percettibile, un'idea vaga, un presentimento informe, però il suo timbro era sinistro e provocava malessere negli animi » (PM, 186).

La nouvelle *Le reticenze* est également significative quant à la symbolique du son chez Buzzati et à la manière de symboliser la mort. Les habitants d'un bourg sont réticents d'une part à admettre que les morts soudaines de certains habitants sont dues aux brigands cachés dans les montagnes, d'autre part à admettre que les destructions soudaines de bâtiments pendant la nuit sont dues à un fleuve souterrain, le Gon, qui ronge les fondements des édifices. Le fleuve destructeur, là encore, est présenté à travers ses manifestations sonores et suivant les critères de la 'poetica del vago' : « Nottetempo crolla addirittura un pezzo del ricovero dei vecchi. Si ode un tonfo, una specie di boato [...]. E ora il silenzio immenso della notte, ma in fondo si può udire un rombo lontanissimo, come un mugglio proveniente da sepolcri » (PM, 171-172).

On retrouve en outre ici des motifs récurrents chez Buzzati : la vibration souterraine, les mystérieux bruits entendus la nuit, l'immense silence, l'ennemi venu du Nord. Dans *Narcosi*, qui raconte comment un patient sous anesthésie meurt et se trouve transporté dans l'au-delà, la mort éternelle est, de manière similaire, représentée avec le mot « rombo », par une vibration sonore qui ondoie (PM, 35). Dans *Il re a Horm El-Hagar*, la mort se manifeste à travers le désert qui, réveillé par le dieu Thot, va ensevelir sous une montagne de sable un immense site archéologique. La destruction, explicitement infernale, se manifeste avant tout par le son : d'une part des bruissements légers – un « fruscio [...] misterioso » (SR, 764), un « coro somnesso di mille fruscii formicolanti » (SR, 768)–, d'autre part un « mugolo cavernoso » (SR, 766).

Le bruit sourd comme signe de la mort qui s'approche se décline dans d'autres nouvelles à travers l'image de moyens de locomotion qui amènent vers l'au-delà. Dans *Mania dei viaggi*, le train et l'avion, représentés avant

tout à travers leurs bruits, (« musicale brontolio », « rombo » – PM, 72-73 –), d’abord considérés comme véhicules possibles du bonheur, s’avèrent en réalité mener tout droit à la mort. De même, le grondement caverneux entendu par le protagoniste de *Nessuno crederà* est celui d’un mystérieux convoi céleste mortuaire, qui mêle avions, trains et vaisseaux, et mène des foules entières vers un au-delà sinistre (ND, 39).

Mais ce vrombissement primordial est aussi intérieur ; le temps qui consume l’homme est perçu, dans les nouvelles *Sulla cresta dell’onda* (ND, 295) et *L’inquietudine* (PM, 197), comme un « rombo » intérieur incessant.

La sphère sonore a un statut symbolique paradoxal chez notre auteur ; d’un côté, les sons sont source d’enchantement et suggèrent le mystère – élément fondamental du fantastique – de l’autre ils indiquent bien souvent le travail du temps et de la mort, thématiques centrales dans l’œuvre buzzatienne. Ce paradoxe est tout entier dans la nouvelle au titre suggestif, *La musica in agguato* : la musique est aux aguets, prête au moindre instant à fondre sur l’homme, à le piéger en lui rappelant ce qu’il essayait d’oublier avec les amis, la boisson et les voyages : sa condition mortelle. Et pour cela, comme l’écrit Buzzati, « due tre note basteranno » (PM, 64). L’ambivalence du symbolisme buzzatien n’est que le reflet de la vision d’un monde incertain, fragile, capable de passer « in un preciso momento » du « miracolo » à la « miseria ».

Sigles

BM = *Bàrnabo delle montagne*, Milano, Mondadori, 2007.

CO = *Il colombre e altri cinquanta racconti*, Milano, Mondadori, 1992.

DT = *Il Deserto dei Tartari*, in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2002.

GR = *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori, 1974.

LC = Luciano Chailly, *Buzzati in musica*, Torino, EDA, 1987.

MV = *Le montagne di vetro: articoli e racconti dal 1932 al 1971*, Torino, Vivalda, 1989.

ND = *Le notti difficili*, Milano, Mondadori, 2006.

PM = *In quel preciso momento*, Milano, Mondadori, 2006.

SBV = *Il segreto del Bosco Vecchio*, Milano, Mondadori, 2000.

SR = *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2002.

Le canzoni in alcuni romanzi italiani del secondo Novecento

Matteo Palumbo

Università de Naples-Federico II

1.

Rispetto al titolo del convegno sceglierò un aspetto particolare, che può apparire perfino periferico. Le osservazioni che seguono analizzano il modo con cui le canzoni entrano nel tessuto dei romanzi. Proverò a illustrare il valore che la loro presenza assume nel sistema dell'opera in cui sono contenute e, in particolare, raggrupperò i documenti selezionati secondo quattro possibilità, non escludendo, naturalmente, interferenze e sovrapposizioni tra l'una e l'altra. In questa tassonomia del tutto empirica distinguerò: 1) la funzione documentaria che le canzoni occupano; 2) le implicazioni polemiche o nostalgiche connesse al loro richiamo e le reazioni che suscitano; 3) l'utilità propriamente narrativa che esse assumono nello sviluppo di una sequenza, generando effetti precisi nell'atmosfera dell'episodio a cui si connettono; 4) il peso simbolico che la loro presenza esercita nell'economia del racconto. Escluderò, preliminarmente, i riferimenti alla musica quale linguaggio autonomo, trascurerò le valutazioni di carattere sociologico che la citazione di uno specifico brano consente e considererò, invece, il valore addizionale che il ricorso a canzoni, dettagliato o indeterminato che possa essere, aggiunge alla architettura di un testo. Il mio tentativo, in altre parole, vuole definire e descrivere le strategie con cui, in modi diversi, le canzoni collaborano a definire il percorso di senso di un romanzo. Intendo riflettere, da questa prospettiva integralmente letteraria, sul modo con cui «nel corso del secolo XX avviene questa penetrazione di suoni “altri” nel tessuto della narrazione. Intendendo per suoni “altri” appunto il vasto arcipelago che dalla musica di tradizione etnica va fino alla musica pop commerciale, alla canzone di consumo, al rock, alla

canzone impegnata»¹, preoccupandomi, soprattutto, in questo ambito, di delimitare a che cosa serve la citazione di questi inserti musicali e come procede. Superfluo aggiungere che, nell'esplorazione di un territorio che può allargarsi a dismisura, non potrò pretendere nessuna completezza di dati. Mi limiterò ad alcuni episodi del romanzo italiano del dopoguerra, e, all'interno del loro *corpus* assai limitato, proverò a verificare le tipologie che ho enunciato e adattare alla loro elasticità gli esempi di cui parlerò.

2.

Parto dalla prima delle possibilità stabilite: le canzoni sono utilizzate come testimonianza di un'epoca o di una cultura. Costituiscono l'espressione di un mondo sociale, ne riflettono l'anima autentica e la mettono in scena. Oppure, in una prospettiva più individuale, legata all'esperienza privata, rammentano una stagione della vita, contengono la memoria di un tempo che è alle spalle, e ne propongono i colori che esso ha conservato e di cui le canzoni sono lo specchio.

Consideriamo, per esempio, *Cristo si è fermato a Eboli*. Nel racconto di Levi le canzoni che il narratore registra sono l'immagine di un mondo umano alternativo, separato dalle sue esperienze cittadine e ancorato a riti di una civiltà arcaica, sia nei linguaggi che nella comunicazione. Levi annota perfino lo strumento con cui gli improvvisati cantastorie suonano. Lo descrive nella sua rudimentale ma organica struttura, e solo successivamente riporta i testi che, in una sorta di cerimoniale codificato dalla tradizione, simile alle tante formule incantatorie abituali nell'universo folklorico, i cantori offrono ai loro interlocutori:

Quando calava la sera, sotto il fumo grigio dei camini, mosso e stracciato dal vento per le vie buie, si sentiva un sussurrare, un rumore di passi, uno scambio alterno di voci, e i ragazzi, correndo a frotte, lanciavano nell'aria nera i primi rauchi suoni dei *cupi-cupi*.

Il cupo-cupo è uno strumento rudimentale, fatto di una pentola o di una scatola di latta, con l'apertura superiore chiusa da una pelle tesa come un tamburo. In mezzo alla pelle è infisso un bastoncino di legno. Soffregando con la mano destra, in su e in giù, il bastone, si ottiene un suono basso, tremolante, oscuro, come un monotono brontolio. Tutti i ragazzi, nella quindicina che precede il Natale, si costruivano un cupo-cupo, e andavano, in gruppi, cantando su quell'unica nota di accompagnamento, delle specie di nenie, su un solo motivo. Cantavano delle lunghe filastrocche senza

¹ Roberto Favaro, *La musica nel romanzo italiano del '900*, Milano- Lucca, Ricordi-LIM, 2002, p. 263.

senso, non prive di una certa grazia; ma soprattutto portavano, davanti alle porte delle case dei signori, serenate e complimenti improvvisati. In compenso, le persone lodate nel canto devono regalare una strenna, dei fichi secchi, delle uova, delle focacce, o qualche moneta².

Una volta che è stata ricostruita, con l'esattezza di un antropologo, l'atmosfera musicale ricreata nelle vie buie del paese, invase da un «suono basso, tremolante, oscuro, come un monotono brontolio», lo scrittore può precisare la forma di quel canto. Quella «specie di nenie» si identifica con le parvenze di una filastrocca. Si collega alla natura quasi pre-logica di parole atteggiate a suono e si potenzia in una *performance* corale, che amplifica la malia notturna di un canto indecifrabile. I ragazzi del paese rinnovano l'eredità di un mondo misterioso e antico, rudimentale come la voce «lamentosa e strascicata» a cui ricorrono e come lo strumento di cui si servono. Come in un Halloween tribale e contadino, girano per le strade, sostano davanti alle porte delle case ed eseguono l'ufficio di messaggeri ctoni, che dispensano lodi nell'atmosfera di un giorno senza tempo, intessuto delle ombre nere della notte e dell'inverno:

Appena scendevano le ombre, cominciavano i ritornelli, sempre uguali. L'aria era piena di quei suoni lamentosi e strascicati, di quelle voci infantili, sull'accento ritmico e grottesco dei cupi-cupi.

Sentivo di lontano:

Aggio cantato alla lucente stella
Donna Caterina è una donna bella
Sona cupille si voi sunà.

Aggio cantato dal fondo del core
Il dottor Milillo è 'nu professore
Sona cupille si voi sunà

Aggio cantato sopra 'na forcina
E donna Maria è 'na regina
Sona cupille si voi sunà

E così via, dinanzi a tutti gli usci, con un frastuono melanconico. Vennero anche da me, e cantarono una interminabile canzoncina, che finiva:

Aggio cantato sopra 'nu varcone
E don Carlo è 'nu varone
Sona cupille si voi sunà.

² Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1990, p. 73.

Questi poveri canti, e il suono del cupo-cupo, risonavano nelle strade oscure, come il rumore del mare dentro il cavo di una conchiglia; si alzavano sotto le fredde stelle invernali, e si spegnevano nell'aria natalizia, piena dell'odore delle frittelle e di una melanconica festività³.

Il canto che qui si inscena si identifica, dunque, con la comunità a cui si riferisce. Ne è, in qualche modo, l'espressione. A lei si indirizza, inglobandone tutti i singoli componenti, fino a quello più estraneo e distante: lo scrittore esiliato, diventato, per i suoi cantori, «'nu varone» e giudicato, ormai, parte di quella realtà in cui è stato rinchiuso. Le filastrocche che Levi acclude, a somiglianza di un reperto originale e come documento di una cultura totalmente straniera, sono la voce stessa della comunità. Il canto che le propaga è, dunque, antico e solenne, e riecheggia come fa «il mare dentro il cavo di una conchiglia». Di quell'universo in cui germoglia, sopravvissuto ai bordi della storia, conserva segni inconfondibili di «melanconica festività».

3.

In modo diverso, le canzoni a cui ricorre Pasolini, sia in *Ragazzi di vita* (1955) che in *Una vita violenta* (1959), documentano la diffusione, quasi in tempo reale, di motivi di grande successo. Esse compongono, con una precisione quasi filologica, la colonna sonora di una stagione perfettamente circoscritta. Conservano l'odore del tempo in cui sono apparse e lo richiamano, con immediata complicità, innanzi ai lettori. Illustrano, in altri termini, la cronaca musicale dei gusti dominanti, costituendo un vero e proprio repertorio dei successi più acclamati. In *Ragazzi di vita* sono ricordate, volta per volta, *Borgo antico*, del 1949, oppure sono citate canzoni *evergreen*, come *Quanto sei bella Roma, / Quanto sei bella Roma a prima sera*, del 1934, cantata dal Ricchetto «a squarciagola, completamente riconciliato con la vita, tutto pieno di bei programmi per il prossimo futuro»⁴, o è riesumato un canto popolare come *Vola, vola, vola* del 1908, ma inciso nel 1953 da Claudio Villa, interprete particolarmente caro al popolo delle borgate romane e non solo. Proprio un successo di Claudio Villa, *Zoccoletti, zoccoletti*, del 1951, offre il pretesto per uno scambio di battute che serve a celebrare le qualità canore di uno dei ragazzi di vita e, nello stesso tempo, legittima la forza primitiva e liberatrice del canto:

³ *Ivi*, pp. 173-174.

⁴ Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 1988, p. 78.

«Claudio Villa,» disse il Begalone, «nun è nissuno appatto a tte, a Caciò.»

«Ce lo so,» disse il Caciotta, interrompendo il canto e riprendendolo subito.

«Arriconzolete a cantà,» disse Alduccio.

«Marriconzolo sì...» disse il Caciotta

«Zoccoletti, zoccoletti...»

che, nun me dovrebbe d'arriconzolà? Che, je devo da chiedere er permesso a qualcheduno pe cantamme na canzona?...

Zoccoletti, zoccoletti...⁵

Ma è soprattutto in *Una vita violenta* che Pasolini offre un catalogo aggiornato dei successi dall'anno. L'intero festival di Sanremo del 1957 o canzoni nate nel medesimo giro di mesi o, perfino, un motivo appena comparso in circolazione sono ricordati nell'insieme del romanzo. Si va da canzoni napoletane come *Scapricciatiello* del 1955 a *Maruzzella* del 1954, o si passa da un classico come *'Na sera 'e maggio* del 1938 a *Lazzarella*, che è identificata come «una nuova canzone uscita in quei mesi»⁶ e che è ancora ignota al protagonista del romanzo. In un capitolo in particolare, intitolato *Canzoni di vita*, Pasolini compila una rigorosa *hit-parade* della stagione, elencando canzoni che erano, in gran parte, diventate famose proprio per il festival. Se si trascura *Bella che voi dormite*, una serenata di grande successo d'anteguerra, i titoli che scorrono durante il capitolo appartengono a quella sola manifestazione e sono, in gran parte, connesse a Claudio Villa. Spiccano *Cancello tra le rose*, del 1957, e poi, come in un *recital*, sfilano, tutte dello stesso anno, *Ondamarina*, e in seguito *Usignolo* e ancora *Madonna Amore e*, infine, quasi a concludere il concerto arriva *Corde della mia chitarra*, che del festival era stata la canzone vincitrice. Queste canzoni non contano perché hanno un valore estetico e neppure determinano una particolare impronta nell'evoluzione della storia. Esse agiscono come un vero e proprio coefficiente di temporalità. Sono incapsulate nell'atmosfera in cui nascono e che assorbono fino all'ultima goccia. Si inscrivono automaticamente dentro l'esperienza dei personaggi e ne diventano il prolungamento, come parte inseparabile del loro essere nella vita. Lo stesso Pasolini, nel 1969, sottolinea la forza evocativa che le canzoni posseggono. Si tratta di un potere miracoloso, che ottengono precisamente in forza della loro incancellabile identità di musica futile e banale. Questi frammenti poveri, che galleggiano nell'aria, rimbalzando da un

⁵ *Ivi*, pp. 167-168.

⁶ Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, p. 179.

personaggio all'altro, come un patrimonio condiviso e universale, sono lo strumento più elementare ed efficace per rappresentare il tempo di una vicenda. In chiave narrativa, permettono a chi scrive di richiamare un intero mondo, di fissarlo in un titolo, di ritrovarlo in un gruppo di parole, e di recuperarlo ogni volta nella sua entità. Questa capacità di restituire il clima di un'epoca è davvero prodigiosa. Se c'è un termine di confronto a cui possano essere paragonate le capacità rammemoranti che le canzoni posseggono, questo è, per Pasolini, la *madeleine* di Proust: «Del resto – egli scrive – sento anche una certa poesia della canzonetta stupida, quale fatto brutto della realtà, che tuttavia – come la *madeleine* di Proust – ha il potere fisico di concentrare in sé molta esistenza di un certo momento degli anni attraverso cui viviamo: tanto è vero che poche cose hanno poi una potenza rievocativa pari alle canzonette anche brutte. Se io riascolto i motivi dell'orchestrina di Pippo Barzizza del '38 o '39, ho delle vere e proprie “intermittences du coeur” anche se vergognose; ma certi colori, certo violento incombere fisico delle città italiane di quegli anni, vengono fuori, in modo struggente, in una evidenza allucinata, proprio dalle note stupide di quei motivi»⁷.

4.

Se le canzonette posseggono davvero la capacità di materializzare il tempo e di riprodurne tutti i colori, non stupisce che siano utilizzate in una maniera non solo documentaria. Esse possono caricarsi di un valore aggiuntivo e possono rivelare la percezione che uno scrittore ha dell'epoca a cui appartengono. Diventano, nel bene o nel male, la reliquia in cui lo spirito degli anni si conserva, intatto e pronto a manifestarsi. Basta indicarle, e subito, attraverso titoli o parole, risuonano gli echi di una precisa realtà e, simultaneamente, il modo con cui è guardata. Nel mettere in scena questo mondo tradotto in musica e in canzoni, l'atteggiamento può essere duplice: di memoria, più o meno complice, o, al contrario, di opposizione. Siamo, così, al secondo punto dello schema proposto.

Nell'*Amore in sé* di Marco Santagata, apparso nell'anno 2006, le canzoni, per esempio, danno forma al codice di un'estate⁸. La storia delle emozioni adolescenziali provate durante il «lungo, favoloso agosto del

⁷ Pier Paolo Pasolini, *Sport e canzonette*, «Tempo», 29 novembre 1969.

⁸ Non sorprende, a questo punto, che nel libro successivo di Santagata il titolo (*Voglio una vita come la mia*) alluda a una celebre canzone di Vasco Rossi e che questa citazione agisca come chiave di lettura della storia di un'intera generazione.

'63» si snoda secondo il filo delle canzonette amplificate dai juke-boxe. Si va da motivi come «Roberta, ascoltami, / ritorna ancor / ti prego» a *Love me tender* di Elvis Presley. Le canzoni sono esplicitamente indicate come un repertorio delle possibili situazioni amoroze. Le contengono tutte, e le esibiscono enfaticamente. Diventano perfino

il mezzo di comunicazione: causavano scontri, rotture, sancivano tregue e intese. Nel cielo sopra la piscina il juke boxe lanciava spudorate dichiarazioni:

innamorare non mi voglio mai più
e nessun'altra cercherò, io cercherò.

Amare un'altra non potrò;

implorazioni lancinanti:

Se mi vuoi lasciare, / dimmi almeno perché;

tra i ballerini allacciati nella penombra il mangiadischi soffondeva tenerissime confessioni:

Sto vivendo con te / i miei primi tormenti, / le mie prime felicità⁹.

Sono appunto i motivi che hanno scandito l'apprendistato amoroso di una generazione e che hanno accompagnato la genesi di tenere e timide relazioni. Nella vicenda del romanzo, i motivi celebri dell'estate ritornano a galla come marcatori di quella precisa epoca e riassumono le attese trepidanti delle vite private, prima che la festa dell'estate e della giovinezza si interrompa e le ombre del dolore facciano le prime apparizioni.

Tuttavia, le canzoni non sono solo testimonianza di un passato che è alle spalle. Nell'*Amara Scienza* del 1965, Luigi Compagnone ricorre alla musica e alle parole di canzoni in voga come un segno aggiuntivo dell'universo sguaiato in cui i personaggi del romanzo sono precipitati. In cerca disperata di danaro, Isidro Alisei prova perfino a vendere le proprie scarpe. Ma riceve, in cambio, solo scherno e umiliazioni cocenti. Nella babele di suoni in mezzo a cui passa, tra voci di mercanti in agguato e offerte subdole di acquisti miserabili, è assalito dalla successione di due canzoni incrociate:

[...] rinculando si allontana dalla donna e dalla sua piramide di ricchezze, ricevendo urti e spallate dalla corrente che scende e sale lungo questo orrendo budello, mai ci fosse venuto.

«Seicento», lei gli sta gridando alle spalle, e anche quest'ultima offerta è coltellata, dolore. Ora gli mostra un ragazzino una radio, dalla quale grida un'altra voce di donna:

⁹ Marco Santagata, *L'amore in sé*, Parma, Guanda, 2006, pp. 81-82.

Perché la domenica mi lasci sempre sola
per andare a vedere la partita....
Cui risponde un grammofono dall'ammasso di pile disseminate dappertutto:

Quando tu sei vicino a me
questa stanza non ha più pareti ma alberi in fiore....
Talché questo andare fra urla di mercanti, pianti di bambini, scoppi di risate, è la fine sua, la morte di Alinei Isidro, la caduta nell'inferno¹⁰.

In questo inferno metropolitano le canzoni si inseriscono perfettamente. Sono inglobate come un «grido», un eccesso offensivo, analogo a tutti gli altri rumori che aggrediscono il personaggio e lo sospingono ai margini dell'esistenza.

In un modo simile, ma anche diverso, si comporta Vitaliano Brancati. Con lui può essere verificato un terzo aspetto con cui la canzone è impiegata. In questo caso, non conta tanto la consistenza documentaria che essa offre, quanto, invece, contano i pensieri che mette in moto, le riflessioni con cui si intreccia. Analizziamo l'*incipit* di *Paolo il caldo*, apparso nel 1955. L'esordio è preciso fino al dettaglio: «23 giugno 1952. Mi trovo seduto sulla terrazza dell'albergo Baglioni, innamorato di mia moglie»¹¹. Il lusso dell'ambiente, il rapporto servile imposto agli uomini che vi lavorano, la ricerca di emozioni a buon mercato che il suono di un'orchestrina può procurare, spingerebbero a esigere perentoriamente la necessità di un'arte sociale, disposta a denunciare la vacuità, l'ingiustizia, la prepotenza di quel mondo e giudicarlo. Ma le esigenze a cui Brancati si volge sono nettamente diverse. Le scelte estetiche che egli rivendica non vanno nella direzione di un'arte impegnata. Piuttosto esigono una nuova, necessaria esplorazione dei mondi sotterranei della coscienza. Chiedono che sia messa al centro della rappresentazione «la parte luttuosa della luce, la ripresa buia della sua alternativa»¹² e che le inquietudini individuali acquistino uno spazio indispensabile: «bisogna rafforzare il proprio egotismo, dare ai propri diritti la durezza del diamante, e nella società [...] far squillare milioni di *io* con la potenza di corni di Orlando»¹³. Catturato da questi pensieri, lo scrittore sente echeggiare le parole di una canzone:

¹⁰ Luigi Compagnone, *L'amara scienza*, Napoli, Compagnia dei Trovatori, 2008, pp. 27-28.

¹¹ Vitaliano Brancati, *Paolo il caldo*, Milano, Mondadori, 1972, p. 5.

¹² *Ivi*, p. 12.

¹³ *Ivi*, p. 8.

L'orchestrina ha intonato una canzone, molto in voga da un anno. Una donna viene insultata con voce molle e accorata, in un accento falsamente napoletano, dal cantante che gonfia il collo e alza lentamente la mano destra, come se sollevasse una colonna d'aria larga quanto il palmo. Due riflettori lo inondano di una luce verde d'acquario che, insieme al colore, conferisce a quel poveruomo l'espressione sorda del pesce. «*Femmena*», dice egli, «*tu si 'na mala femmena...*»¹⁴.

Non è la dichiarata «volgarità della canzone», riflesso di un mondo insulso e grossolano, a condizionare il movimento dei pensieri. Essi si dirigono in un'altra direzione. Obbediscono a una logica privata, che non ha alcun legame con ciò che accade all'esterno. Si separano dal mondo vicino, di cui la canzone è segno, e guidano verso vecchi ricordi, in cui sentimenti di felicità, soprassalti di nostalgia o, forse, lampi di dolore si combinano in modo indistinguibile: «le antiche giornate della vita ritornano nella memoria, danno un sentimento di mistero» e appaiono «inspiegabili». La canzone rievocata è qui un mezzo idoneo a indicare, per antitesi, ciò che Brancati sta escludendo dal proprio orizzonte. Infatti, è il buio dell'anima, e non la volgarità degli uomini contemporanei, ad essere il tema della sua opera. E non stupisce, perciò, che il lamento grossolano del povero innamorato deluso di *Malafemmena* sia destinato a trasformarsi, dentro le pagine avvelenate di Brancati, nelle ossessioni e nei deliri di Paolo Castorina. Una storia di ordinaria volgarità si muta, così, nella caccia ai fantasmi erotici che assediano l'anima.

5.

Non sempre, tuttavia, la canzone è in rapporto con le emozioni. In altri casi (e siamo al punto tre dello schema) assume un rilievo meramente strutturale. Collabora, in altre parole, a definire un ambiente, a creare un clima che, però, si rivela falso, precario, perché incombe qualcosa di valore completamente opposto, che ribalterà lo stato delle cose. Mi limito a un solo esempio, tratto dalla *Pelle*, pubblicato nel 1949. Due diplomatici italiani hanno appena appreso che Mussolini è caduto. Si recano da una amica tedesca per trovare rifugio e la trovano nel vivo di una festa:

[...] il suono di un'orchestra da ballo si diffuse nella stanza. «*Tutta una notte con te*» cantava una voce di donna [...] Agli orecchi dei due diplomatici italiani quella voce suonava lontanissima e lieve, appena una nebbia sonora ondeggiante nella notte: e i due amici tremavano in cuore,

¹⁴ *Ivi*, p. 19.

temendo che da un momento all'altro quella voce dolcissima si facesse rauca e dura, e gridasse la terribile notizia¹⁵.

La canzone serve, in questa occasione, a creare un effetto unicamente drammatico. Deve assumere, perciò, tutte le caratteristiche contrarie a quello che sta accadendo. Più forte sarà il contrasto, più incisivo sarà il rovesciamento.

6.

Resta un'ultima strada da seguire. Probabilmente, tra le possibilità elencate, è quella di maggiore rilievo. Le canzoni non esauriscono la loro funzione nel ruolo di testimoni, quale avevano assolto in Levi o in Pasolini, né, d'altra parte, fungono, sia pure per via negativa, da richiamo per un progetto estetico, come succede in Brancati. Le canzoni possono, esattamente con la natura specifica del genere, custodire il tema stesso dell'opera e racchiuderlo nella loro presenza. In tal senso acquistano una funzione insostituibile. Farò due esempi che vanno in questa direzione: uno desunto da *Amado mio*, di Pier Paolo Pasolini, scritto nel 1948; l'altro ricavato da *Una questione privata* di Beppe Fenoglio, pubblicato postumo nel 1963.

Nel romanzo giovanile di Pasolini la canzone utilizzata è *Amado mio*. La voce si combina con la presenza cinematografica di Rita Hayworth e si amplifica, con un effetto «da orgia consumata al di là del tempo, prima della morte». Il processo che si mette in moto ha il carattere di un cataclisma. Travolge qualunque ostacolo e trascina in un regno a parte, spezzando vincoli di ogni specie: «La musica di *Amado mio* devastava. Così che le grida oscene che si incrociavano per la platea, gli: “Attento che ti si spaccano i bottoni”, i “Quante te ne fai stasera?” parevano fondersi in un ritmo dove il tempo pareva finalmente placarsi, consentire una proroga senza fine felice»¹⁶. Tempo placato e sospeso, senza fine felice: nell'evento descritto conta precisamente l'esperienza che si compie e che acquista la parvenza di un'iniziazione, insieme dei sensi e di tutta l'anima. La musica, accoppiata all'immagine, ottiene una potenza sconvolgente. Esalta la facoltà di sentire. Fa saltare, perciò, qualunque difesa e lascia che la forza primitiva degli istinti si muova impetuosamente, come un'energia finalmente liberata. Di fatto, Pasolini

¹⁵ Curzio Malaparte, *La pelle*, Torino, UTET, 2006, pp. 143-144.

¹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Amado mio*, Milano, Garzanti, 1982, p. 192.

racconta il compiersi di un rito dionisiaco, officiato da Rita Hayworth nei panni di Gilda. La seduzione che la canzone, i gesti e il corpo dell'attrice producono travolge il pubblico. Lo eccita fino al parossismo, scavando in profondità dentro la sua carne:

Rita Hayworth con il suo immenso corpo, il suo sorriso e il suo seno di sorella e di prostituta – equivoca e angelica – stupida e misteriosa – con quel suo sguardo di miope freddo e tenero fino al languore – cantava dal profondo della sua America latina da dopoguerra, da romanzo-fiume, con un'inespressività divinamente carezzevole. Ma le parole di *Amado mio* la evocavano, con la sua bellezza di contadina, quasi in uno stato di estenuazione o di post mortem, accovacciata presso un suo indicibile *muchacho*...

Sia il pubblico, come un solo corpo eccitato, che i singoli personaggi sono posseduti dall'Eros. La potenza incantatrice delle note e delle parole scioglie, come cera, il petto e lo colma di un nuovo impeto:

[...] col petto sciolto come cera dalle note e dalle parole della canzone, Desiderio accarezzava la testa del ragazzo appoggiata alla sua spalla, [...] Iasis, a quelle impercettibili parole alitate da Desiderio, sorrise, distratto, e gli rispose: "Stasera". Fu come un urlo di gioia, un dolce cataclisma che facesse crollare il cinema e tutta Caorle. Mentre Gilda, intanto, contro il cielo, sul pubblico ansimante, con delicata libidine e furiosa pazienza si sfilava il guanto dal braccio.

Se la musica di *Amado mio* agisce come una potenza tellurica, in *Una questione privata*, *Over the Rainbow*, la celebre canzone tratta dal film *Il mago di Oz*, fissa il tema che accompagna l'intero sviluppo della vicenda. La canzone fa un solo sistema con altre canzoni celebri degli anni Trenta, come *Deep purple*, o sta insieme a libri quali *Il cappello verde*, *La signorina Else*, *Albertine disparue*, *Tess dei D'Urbervilles*. Ma rispetto a tutti questi elementi, *Over the Rainbow* rappresenta qualche cosa in più. Il disco con questa canzone era stato il primo regalo di Milton a Fulvia, la fanciulla sedicenne che – scrive Fenoglio – Milton aveva scovato «come una perla mimetizzata nelle alghe»¹⁷ e che rappresentava per lui «tutto lo splendore»¹⁸. Il disco era diventato immediatamente il segno di qualcosa d'altro, un talismano prezioso, l'annuncio di un sogno, ma anche la consapevolezza della irrealtà delle sue promesse: «Il giorno che le portò il disco, lo suonarono per ventotto volte. "Ti piace?" le domandò, contratto, abbuiato dall'ansia perché la giusta domanda

¹⁷ Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1992, p. 1015.

¹⁸ *Ivi*, p. 1014.

sarebbe stata: “Lo ami?” “Vedi bene che lo rimetto” aveva risposto lei. E poi: “Mi piace da svenire. Quando finisce, senti che qualcosa è veramente finito». Questa canzone diventa il simbolo dell’intera vicenda: la colonna sonora del desiderio di Milton, l’immagine del suo amore totale e assoluto, che non tollera profanazioni o ombre. Quella canzone è un augurio di felicità. Annuncia che c’è un luogo in cui, alla fine, i sogni «potranno diventare veri», e verso quel luogo Milton, con i suoi occhi, «tristi e ironici, duri e ansiosi», sembra continuamente essere assorto. La canzone, tra l’altro, è citata in un luogo del romanzo proprio nei suoi versi più memorabili, i più sognanti e utopici: «Fuori il vento era calato ad un filo. Gli alberi non muggivano né sgrondavano più, il fogliame ventolava appena, con un suono musicale, insopportabilmente triste... “Somewhere over the rainbow skies are blue, / And the dreams that you dare to dream really do come true”»¹⁹. Se questo è il paesaggio del desiderio, il luogo della liberazione da tutte le ansie, dai sospetti e dalle paure, Milton, al contrario, agisce in un paesaggio che conserva tutti i segni della tempesta e del vento o gli ostacoli della nebbia. Al suo feticcio Milton si aggrappa disperatamente e lo difende come un oggetto sacro, che non può essere profanato o contaminato: «Una sola volta si era irritato, una volta che Fulvia dimenticò di stralciare dalla serie dei ballabili *Over the Rainbow*. Glielo fece osservare durante una pausa, e lei prontamente abbassò gli occhi e mormorò: “Hai ragione”». La musica di *Over the Rainbow* tiene accesa la speranza di una vita finalmente redenta: liberata dalla pena, dalla fatica, dalla gelosia²⁰. Fiorisce come un sogno di purezza, che accompagna il cammino in mezzo alla guerra, tra la pesantezza del paesaggio, la durezza del fango, l’impenetrabilità della nebbia. Quanto più la natura sembra inclemente e ostile, tanto più *Over the Rainbow* sembra necessario: un abracadabra, uno scongiuro, che dà forza e permette di continuare a sfidare natura e uomini. Così finisce il capitolo 8:

Pioveva fitto, pesante ed obliquo, la massa enorme della collina era tutta annullata nel buio, il cane non ebbe reazioni. Partì a testa bassa. Dall’uscio la vecchia gli gridò: “Domani sera mangerai meglio di stasera. E pensa di più a tua madre!». Milton era già lontano, schiacciato dal vento e dall’acqua, marciava alla cieca ma infallibilmente, mugolando *Over the Rainbow*.

¹⁹ *Ivi*, p. 1031.

²⁰ Eduardo Saccone definisce *Over the rainbow* «l’inno patetico e disperato del loro impossibile amore» (Eduardo Saccone, *Fenoglio. I testi, l’opera*, Torino, Einaudi, 1988, p. 140). Su *Una questione privata* cfr. soprattutto Gabriele Pedullà, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli, 2001.

Come si sa, forse il più bel giudizio sull'opera di Fenoglio è stato emesso da Calvino, che aveva ammirato in *Una questione privata* un'ultima incarnazione della «geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'*Orlando furioso*»: «un libro di parole precise e vere», e, tuttavia, contemporaneamente «un libro assurdo, misterioso, in cui ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro, e quest'altro per inseguire altro ancora e non si arriva al vero perché»²¹. Possiamo aggiungere che l'inseguimento senza fine di Milton al «vero perché» è la caccia disperata a quel sogno che si trova, naturalmente, *Over the Rainbow*.

²¹ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1984, p. 22.



Des personnages désaccordés. La chanson napolitaine comme un fado dans l'œuvre de Tabucchi

Perle Abbrugiati
Université de Provence

È trascorso un battere di palpebre dalla tua partenza che a te pare remota, e la tua voce, che dal mare mi dice addio, ferisce ancora il mio udito divino in questo mio invalicabile ora¹.

Ces mots, que Calypso destine à Ulysse dans une célèbre lettre tirée des *Volatili del Beato Angelico*, disent bien quel est le son qui domine l'œuvre de Tabucchi : une voix, qui n'est plus là, mais qu'on entend encore, perçue depuis un temps infranchissable. Les personnages qui ne sont pas immortels comme Calypso sont plutôt dans un infranchissable passé que dans un « infranchissable présent », mais ils semblent avoir cette même ouïe divine, qui entend ce qu'on entend et ce qu'on n'entend plus. La voix absente semble être une musique qu'on entendra toujours, répétée, récurrente, obsédante, un disque remis *ad libitum* ou parfois un disque rayé. Mais cette voix, qui est elle-même une musique, est parfois portée, accompagnée ou remplacée par des musiques véritables. La musique instrumentale ou chantée, sous toutes ses formes, est très présente dans les textes tabucchiens.

On a beaucoup étudié l'image, dans l'œuvre de Tabucchi, et il est vrai que dans la tendance citationnelle qui lui est propre, la citation d'œuvres figuratives est en bonne place : nouvelles ou romans construits autour de tableaux de Vélasquez ou de Bosch, rêves de rêves de Goya ou de Toulouse-Lautrec, rôle de la photographie et du cinéma, sous forme de citations ou de techniques appliquées au récit, ont donc été l'objet de plusieurs passionnantes études.

¹ Antonio Tabucchi, *Lettera di Calipso, ninfa, a Odisseo, re di Itaca*, in *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 32.

Le rôle de la musique, dans son œuvre, a été moins étudié. Pourtant, à l'instar de tableaux de Picasso² où la notation musicale se fait matériau plastique d'un tableau composite, le texte tabucchien inclut souvent des citations musicales. Il faut alors presque fredonner le texte pour le lire. Ces citations sont issues de genres musicaux fort différents. Musique classique et chanson populaire s'y côtoient, parfois dans les mêmes nouvelles. Nous en rappellerons les principales apparitions, qui créent le raptus ou le malaise. Puis nous regarderons de plus près deux textes où une place importante est faite à un genre bien défini, la chanson napolitaine, dont la présence semble exemplaire du rôle que peut avoir la musique. Il sera temps alors de nous demander comment caractériser non seulement la musique *dans* les textes de Tabucchi, mais la musique *des* textes de Tabucchi. Car, si Tabucchi a une culture musicale, il a surtout un timbre propre, un rythme à lui, une dissonance qui décline le tragique en sourdine.

La musique. Présence et fonction

Si Calypso n'est pas une musicienne, beaucoup de personnages tabucchiens ont un instrument à la main. À commencer par Garibaldo qui, dans la troisième partie de *Piazza d'Italia*, de retour d'Argentine, gagne sa vie en racontant des histoires qu'il accompagne au bandonéon, pour attirer les clients auxquels il vend de la volaille³. Les histoires qu'il raconte renvoient aux chapitres précédents du roman, et la musique est donc ici au service d'une mise en abyme de la narration, la figure du conteur et celle du musicien se confondant l'une avec l'autre, et se substituant presque à celle du narrateur. Si celui qui joue raconte une histoire, on peut aussi comprendre que celui qui raconte joue une musique à son public – comme si le récit était soit un fil mélodique, soit une orchestration des faits.

À son tour, le narrateur de *Donna di Porto Pim* est un musicien qui chante dans une taverne. Il fait la différence entre plusieurs types de musique, c'est même ainsi qu'il commence son récit :

Tutte le sere canto, perché mi pagano per questo, ma le canzoni che hai ascoltato erano *pesinhos* e *sapateiras* per i turisti di passaggio e per quegli americani che ridono là in fondo e che fra un po' se ne andranno

² Cf. en particulier plusieurs tableaux de 1912, tels que *Guitare et feuille de musique* ; *Guitare, feuille de musique et verre* ; *Violon et feuille de musique*.

³ Cf. *Piazza d'Italia, Terzo tempo*, chapitre 6, *Una storia e un cappone*, Milano, Feltrinelli, 1993 (Bompiani, 1975), p. 131.

barcollando. Le mie canzoni vere sono solo quattro *chamaritas*, perché il mio repertorio è poco, e poi io sono quasi vecchio, e poi fumo troppo, e la mia voce è roca. [...] e io gli canto *modinhas* sdolciate dove la rima è sempre la stessa, ma tanto loro non capiscono e come vedi bevono gin tonico. Ma tu, invece, cosa cerchi, che tutte le sere sei qui ? Tu sei curioso e cerchi qualcos'altro, perché è la seconda volta che m'inviti a bere [...]»⁴.

Le « tu », le personnage interpellé au vocatif, est la figure de l'écrivain, auquel le personnage s'adresse, qui passera plus tard du statut d'auditeur au statut d'auteur. Entre les deux syllabes du mot auteur, se glisse un « di », un « dit », qui est en l'occurrence un chanté. Mais ce chant, que l'auteur cherche à entendre avant de devenir tel, n'est pas n'importe quel chant. Il y a donc au moins deux sortes de musique : la musique pour le tout-venant, ici représentée par un folklore galvaudé, et la musique qui parle à l'auteur, celle qui lui chante, et qui mérite de devenir histoire. En l'occurrence, celle-ci se confond dans cette nouvelle avec une troisième musique, celle que, lorsqu'il était un jeune pêcheur, le narrateur chantait pour attirer les murènes – une mélodie incantatoire et triste : « Non ho più sentito un canto con tanta pena, sembrava che venisse dal fondo del mare o da anime perdute nella notte » (DPP, 80). Ce chant des murènes, sorte de chant des sirènes à l'envers ou revers mortel d'un chant de séduction, sera la mélodie étrange qui lui servira à séduire la femme dont il est devenu fou amoureux, car c'est en le chantant qu'il lui fera ouvrir sa porte : « Lo cantai piano piano, come un lamento o una supplica, con una mano all'orecchio per guidare la voce. Poco dopo la porta si aprì e io entrai nel buio della casa e mi trovai fra le sue braccia » (DPP, 84). La musique ouvre les portes. Ici, elle cristallise dans ses notes toute la chaleur, mais aussi toute l'ambiguïté, tout le venin de la passion. On sait que le narrateur sera l'assassin de cette femme sulfureuse et que son amour brisera sa vie. La musique de la passion est tellement dangereuse qu'il ne parvient plus, désormais, à la chanter. Pourtant, il la rechantera pour clore la nouvelle, peut-être parce qu'il est troublé par une présence féminine dans le public, ou parce qu'il veut qu'à travers l'auteur la trace de sa passion demeure – ce qui donne aussi une définition à certains textes tabucchiens : une musique désormais éteinte qui réaffleure exceptionnellement dans la page, telle une murène des profondeurs :

E se tu ti trattieni ancora un po' e la voce non si incrina, stasera ti canterò la melodia che segnò il destino di questa mia vita. Non l'ho più cantata da

⁴ *Donna di Porto Pim*, in *Donna di Porto Pim*, Palermo, Sellerio, 1983, p. 78 (pour les renvois suivants, nous utiliserons le sigle DPP, suivi de l'indication des pages).

trent'anni e può darsi che la voce non regga. Non so perché lo faccio, la regalo a quella donna dal collo lungo e alla forza che ha un viso di affiorare in un altro, e questo forse mi ha toccato una corda (DPP, 87).

Ainsi, si le chant est une métaphore de la passion, et aussi de ce qui mérite d'être raconté, c'est également le résultat d'une émotion : on chante (et on écrit) quand quelque chose touche en soi une corde, comme si c'était l'homme l'instrument. La voix, le chant et l'écriture sont la plainte affleurante d'un instrument effleuré. Notre vie est musique et l'écriture ne naît que des « canzoni vere » – une notion qui n'a bien sûr rien à voir avec un quelconque réalisme. En musique, la vérité ne se confond pas plus avec la réalité que la justesse avec la consonance.

Il faudrait plus que quelques pages pour mentionner, situer, analyser à la hauteur de leur importance les personnages musiciens ou mélomanes des récits tabucchiens. Citons, pour les convoquer en un chœur que nous ne ferons pas résonner, quelques-uns des plus marquants : Franklin qui dans *Cambio di mano*⁵ assiste à une représentation de *Rigoletto*, ce qui offre une grille pour la présentation de l'autre personnage du récit, surnommé Sparafucile ; les personnages de *Il piccolo Gatsby*⁶, qui écoutent de façon compassée le jazz de Tony Bennett, Cole Porter et Nat King Cole ; Claude Debussy, qui fait une apparition onirique dans *Sogni di Sogni*⁷, où l'on voit aussi un piano de rêve jouer tout seul pendant que meurt Garcia Lorca, comme pour clamer que sa « musique » lui survit⁸ ; le poète Antero de Quental, qui dans *Donna di Porto Pim* se suicide au son d'un orgue de Barbarie⁹ ; Rupert et Breezy qui, dans *Altri frammenti*¹⁰, voyagent à travers l'océan au son des compositions de Mozart, sur un voilier nommé l'Amadeus ; le chef d'orchestre qui parodie de façon délirante la musique de la *Norma* de Bellini dans *Casta Diva*¹¹ ; le narrateur de *Forbidden games* (un titre reprenant celui du très célèbre

⁵ *Cambio di mano*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985, pp. 119-129.

⁶ *Il piccolo Gatsby*, in *Il gioco del rovescio*, Milano, Feltrinelli, 1988 (1998), en particulier pp. 81 et suivantes.

⁷ *Sogno di Achille-Claude Debussy, musicista e esteta*, in *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1992, pp. 58-60 (sigle SDS).

⁸ *Sogno di Federico Garcia Lorca, poeta e antifascista* (SDS, 72-73).

⁹ *Antero de Quental. Una vita* (DPP, 46-47).

¹⁰ *Altri frammenti* (DPP, 35-37).

¹¹ *Casta diva*, in *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 63 et suivantes (S).

morceau *Jeux interdits*) qui retourne écouter dans le café de sa jeunesse des chansons françaises des années cinquante, de Brel et de Boris Vian (S, 39 et suivantes).

C'est, étonnamment, au même registre que puise un personnage allemand qui, dans sa déambulation au cœur de Berlin, fredonne des textes d'Aragon mis en musique par Léo Ferré dans *I morti a tavola*¹². Tristano, lui, engage le roman *Tristano muore* par le couplet d'une chanson plus ancienne, chanson légère au titre schubertien de *Rosamunda*¹³, dont le personnage donne son surnom à l'une des protagonistes féminines du livre.

Parfois la musique légère fait l'objet de discrètes allusions, comme dans les mots « parole, parole, parole » qui constituent la fin de *Della difficoltà di liberarsi del filo spinato* (S, 93). Parfois au contraire la musique fait une incursion inopinée, voire brutale, et souligne l'*estraneità* d'un personnage par rapport à ce qui l'entoure, comme dans *Alto mare* (DPP, 62), où une fanfare éclate dans le silence d'une rue déserte, ou dans *Il fiume* (S, 34), où le son d'un bal parvient soudain aux oreilles de deux personnages, rompant leur intimité et établissant leur distance. Parfois enfin elle encadre une scène ou tout un récit : on voit ainsi Pereira rencontrer les jeunes protagonistes subversifs, Marta et Monteiro Rossi, au son des flon-flons d'une fête populaire de Lisbonne¹⁴, tandis que tout le roman *Requiem* se met à l'enseigne d'un genre musical de la musique sacrée.

Quant à *Si sta facendo sempre più tardi*, le recueil porte en exergue le refrain d'une chanson populaire du patrimoine toscan : « Avanti, 'ndré / avanti, 'ndré / che bel divertimento. / Avanti, 'ndré / avanti, 'ndré / la vita è tutta qua » (S, 9). La chanson populaire a un rôle majeur également dans le dernier recueil de nouvelles de Tabucchi, *Il tempo invecchia in fretta* : dans la nouvelle *Yo me enamorado del aire*, les notes de cette ritournelle que chante une jeune femme en train d'étendre du linge font basculer le protagoniste dans un raptus vertigineux, et peut-être dans la mort.

On le voit, les sources d'inspiration – folklore, variété, musique classique et sacrée – sont multiples ; aucun snobisme, aucun intellectua-lisme ne détermine les citations musicales. Et, qu'elles soient porteuses

¹² *I morti a tavola*, maintenant in *Il tempo invecchia in fretta*, Milano, Feltrinelli, 2009 (T).

¹³ *Tristano muore*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 9.

¹⁴ *Sostiene Pereira*, chapitre 4, Torino, Loescher, 1995, pp. 95 et suivantes.

d'étrangeté ou de familiarité, qu'elles créent l'envoûtement ou le malaise, elles valent surtout pour leur fonction narrative, presque toujours liée à la mémoire¹⁵. Déclencheur de souvenir, la musique infiltre le voluptueux poison de la réminiscence. Elle exhume des atmosphères, résume des manques, parfume le présent d'une fragrance ancienne. La musique est, au cœur du temps, la niche de la mémoire et du désir. À l'inverse de la photographie, qui est l'autre grand déclencheur du souvenir, la musique n'est pas limitée à l'instant, mais elle est *temps* elle-même : elle dure, même quand elle dure peu : elle est en mouvement, et peut donc enclencher et perpétuer un processus rétrospectif.

Deux textes seront ici privilégiés pour rendre compte de ce processus, tous deux tirés de *Si sta facendo sempre più tardi*, recueil qui fait une large place à la musique et aux musiques. Pour justifier ce choix, on peut donner deux raisons : ils offrent un terrain de réflexion cohérent puisque tous deux se réfèrent à la chanson napolitaine ; et par ailleurs ils semblent représenter deux cas où la musique renvoie à des notions peut-être opposées, plus proprement complémentaires : l'intime et le collectif.

Te voglio, te cerco, te chiamo, te veco, te sento, te sonno. **L'intime et l'intimité**

Cette nouvelle¹⁶, l'une des plus attachante du recueil *Si sta facendo sempre più tardi*, tire son titre des paroles du refrain d'une célèbre chanson napolitaine, intitulée *Passione* – une chanson de 1941 que l'on doit à Bovio, Tagliaferri et Valente. On pourrait traduire ce titre dialectal par « Je te veux, je te cherche, je t'appelle, je te vois, je t'entends, je te rêve ». Le choix de cet *incipit*, plutôt que du titre de la chanson, met l'accent sur le vocatif, donc sur la relation entre deux personnages : il commence par l'expression du désir – *te voglio* – et s'achève sur l'idée de rêve – *te sonno* – ce qui résume parfaitement le mouvement de la nouvelle, qui va de l'irréel à l'irréel (en l'occurrence de la projection du désir à la frustration du virtuel) sur l'aile musicale d'un souvenir de chanson.

La nouvelle décrit le voyage d'un personnage vieillissant qui rejoint une femme qu'il a quittée des années auparavant. Elle se déploie en deux

¹⁵ Pour une tentative de typologie, cf. Raymond Abbrugiati, *La musique du malentendu*, in *Echi di Tabucchi / Échos de Tabucchi, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence*, « Italies », n° spécial (2007), pp. 47-70.

¹⁶ *Te voglio, te cerco, te chiamo, te veco, te sento, te sonno* (S, 195-204).

parties plus un épilogue, le voyage proprement dit, les retrouvailles, et une dernière phrase qui donne son sens rétrospectif à tout le texte. Le premier mouvement de la nouvelle est un itinéraire indiciaire mis à l'enseigne de la fable mais aussi du paradoxe auto-ironique. Les référents empruntés au merveilleux du conte sont inversés ; ce qui ressort, ce sont la fatigue et les doutes d'un personnage découragé qui essaie de réparer une erreur, avec le sentiment permanent qu'il est sans doute trop tard pour le faire :

Lui arrivava quella sera da lontano ed era stanco. Stanco di sonno, perché aveva dormito a lungo. Ma quanto a lungo ? Ah, molto a lungo. Si sentiva il brutto addormentato nel bosco. Bosco nel senso di foresta, ed in mezzo al cammin c'era una pietra. E non aveva saputo superarla, e per questo era rimasto a fare il brutto addormentato nel bosco (S, 197).

On va donc suivre ce personnage qui, au seuil de la vieillesse, emprunte le chemin d'un retour incertain. Il semble d'abord appartenir à une époque révolue, voyager dans une calèche tirée par deux chevaux, et rechercher une auberge où faire étape. On comprend vite qu'il voyage en fait à l'époque contemporaine dans une 2CV, sur une autoroute où tous les automobilistes le dépassent, et qu'il s'arrête sur une aire pour téléphoner à celle qui ne l'attend pas. De ce début en trompe-l'œil à travers les époques, on garde l'idée d'un temps immense à franchir pour que le protagoniste retrouve la réalité de son désir. La première partie oscille entre l'expression de son enthousiasme, de sa hâte à franchir la distance, qui s'accorde avec les référents fabuleux de Perrault et des *Mille et une nuits*, et celle de son anxieux défaitisme : avec une autodérision qui n'exclut pas l'angoisse, il se dit qu'il est sans doute trop tard – lui est trop vieux (il est ventripotent et a des mains noueuses), elle a peut-être refait sa vie, et qui sait (circonstance aggravante) avec un homme qui pourrait s'appeler Alfredo, être sportif et de belle prestance, et le recevoir avec son poing sur la figure. Ainsi le protagoniste a-t-il des attitudes contradictoires : il téléphone en espérant qu'elle ne répondra pas, a hâte d'arriver mais ne se décide pas à franchir les derniers mètres, introduit des incongruités dans la projection fantasmatique des retrouvailles (surnoms dépoétisants, expressions affectueuses et vulgaires à la fois dont on ne sait si le but est de dédramatiser ou d'anticiper l'échec par le cynisme).

Au contraire, les retrouvailles vont se dérouler avec une simplicité attendrissante, et la chanson qui donne son titre au récit y est pour beaucoup. Pas de rival à l'horizon, la femme aimée a vieilli mais est toujours belle, elle l'accueille comme s'il était parti quelques jours auparavant, avec

une hospitalité déconcertante et réconfortante, retrouvant une évidence du quotidien qui semble n'avoir jamais été interrompue : elle lui offre son gâteau préféré, elle se couche avant lui, elle le réintègre dans ses habitudes comme s'il avait toujours été son compagnon. Le protagoniste retrouve avec délices un bonheur simple qu'il n'aurait jamais dû quitter.

Le passage entre les deux parties, qui n'allait pas de soi, est assuré par les paroles de la chanson qui remplacent un dialogue trop difficile à établir, en tout cas pour lui. Elle, elle l'accueille avec la plus grande des simplicités : « Gli chiese semplicemente: che ci fai, a quest'ora ? Che siocco, era l'unica domanda che non avrebbe mai pensato gli avrebbe fatto, la più semplice, quella che si dice a un amico che non si vede da una settimana ». Lui ne savait pas comment l'aborder, et c'est la chanson qui le dénoue, en allant au cœur de ce qu'il ressent : « Gli venne così: te voglio, te cerco, te chiammo, te veco, te sento, te sonno, disse a bassa voce, senza cantare. Che dici? chiese lei. Cchiù luntana me staie, cchiù vicina te sento, continuò lui. Lei tolse il gancio di sicurezza e aprì la porta » (S, 202). La musique ouvre les portes.

Il est à remarquer que le personnage ne chante pas, que ce sont les paroles qui sont prononcées et que la musique est en fait absente, seulement présente par allusion. Les paroles prennent ainsi tout leur sens mais aussi déploient toute leur absurdité, et l'absence de musique est une figure de l'absence d'explication, de l'absence de lien, de l'absence du protagoniste qui a disparu si longtemps. Tout le reste de la nouvelle est alors une recherche implicite du chant qui a manqué, comme recherche du lien à rétablir. Si les gestes des personnages sont ceux de toujours, le chant qui manque n'arrivera qu'à la fin de la nouvelle. Toute la deuxième partie du récit tourne cependant autour de cette chanson, à laquelle plusieurs allusions sont faites, par l'un et l'autre personnage. Comment s'en étonner, puisqu'on découvrira incidemment que le protagoniste est un compositeur.

Si l'on décompose les retrouvailles, on trouve un premier moment où la femme fait entrer l'homme chez elle et lui offre à manger et à boire ; un deuxième moment où ils sont tous deux au lit, où il redécouvre ce qu'il appelle « la geografia di una donna » par de légères caresses et où ils s'endorment involontairement ; un troisième moment où, se réveillant, ils font l'amour, et un dernier moment où ils se laissent à nouveau gagner par le sommeil (terminant la nouvelle par l'idée d'endormissement qui l'avait commencée, mais qui renvoie cette fois à un sommeil serein,

qui s'oppose à la catalepsie d'un destin engourdi par la dépression). Chacun de ces moments est ponctué par un retour à la chanson d'amour napolitaine. Le premier, nous l'avons dit, est l'énoncé incongru des paroles qui ouvrent, tel un sésame, la porte désirée. Au cours du second moment, c'est la femme qui demande à l'homme de chanter, sans obtenir de réponse immédiate :

Dormi, disse lui, poi ti sveglio io, vuoi che ti canti un *Lied* piano piano? Componi ancora?, chiese lei con una voce che già stava scivolando nel sonno. A volte, disse lui, ogni tanto, ma ormai raccolgo piuttosto quanto ho composto in questi anni. Come fa quella canzoncina che mi hai detto mentre entravi?, chiese lei. Che canzoncina?, disse lui. Quella napoletana, dài, non fare finta (S, 203).

Dans la recherche d'une intimité retrouvée, la chanson est encore présente, et à nouveau se dérobe. Ce sera vrai aussi de l'étape suivante de leur amour revenu, la plus physique. Derrière une description de scène d'amour assez crue, se loge à nouveau la quête de la musique qui manque. La demande de chanson devient de façon de plus en plus évidente synonyme de demande d'amour :

Con la sinistra lui le cercò il sesso. Lei strinse le gambe. Ripetimi quei versi che mi ripetevi stanotte, disse lei, mi ero addormentata. Quali?, chiese lui. Quelli napoletani, disse lei, era una canzonetta, mi pare. Non me la ricordo, disse lui. Ma sì, quella che dice te voglio, disse lei. E vabbè, disse lui, dice così : (S, 204).

Mais au lieu de lui chanter la chanson intitulée *Passione*, il lui récite les vers de Walt Whitman qui commencent par *Sex contains all*, tirés d'un poème intitulé *A Woman Waits for Me*¹⁷. Cependant elle insiste : « Imbroglione, disse lei, è Whitman. Te voglio, disse lui. Entra, disse lei ». La musique ouvre les portes. Même si le chant n'est pas encore de retour.

C'est finalement elle qui va peut-être chanter la chanson, car après leur étreinte, dans la dernière étape des retrouvailles, l'homme est gagné par le sommeil :

Vuoi che ti sussurri qualcosa ? chiese lei, una volta mi chiedevi sempre di parlare, ti addormentavi meglio. Quello che ti pare, disse lui. Conosco una canzoncina napoletana, disse lei, lo sai che non sono molto intonata, ma posso provare a canticchiarla, comincia con te voglio e finisce con te sonno (S, 204).

¹⁷ Walt Whitman, *A woman waits for me*, in *Leaves of Grass* (1900).

Au fur et à mesure que l'intimité s'approfondit, on se rapproche donc de la chanson qui a peut-être été autrefois le symbole de leur complicité amoureuse, qui le devient en tout cas maintenant. Maintenant ? Non, pas vraiment, car cette merveilleuse entente retrouvée si naturellement n'a été qu'un rêve – *te sonno*... On le comprend à la lumière de la dernière phrase de la nouvelle, décrochée par un saut de ligne : tandis que le lecteur croit enfin pouvoir entendre résonner la mélodie de la chanson, fredonnée par cette femme qui attendait, le narrateur reprend la parole à la première personne pour dire : « Dimmi: sarebbe così, se fosse? ». On comprend alors que tout le texte, le voyage, le retour, l'étreinte, la chanson, n'ont été qu'un rêve de mélodie, qui traduisait un rêve de retrouvailles. Mais la mélodie, toujours attendue et jamais chantée dans le texte, n'est que le fantasme d'un vieil homme qui n'est jamais revenu et jamais ne reviendra.

La musique ouvrant les portes est ici une ligne mélodique qui est figure de l'intimité. Son absence traduit l'intime qui échappe, autant que sa récurrence traduit le désir de l'intime. La musique ne plane donc que sur la deuxième partie de la nouvelle, celle où le couple semble se reconstruire, et elle reste dans la sphère du désir absent, puisque la dernière phrase rétablit le silence du *bosco*.

***A che cosa serve un'arpa con una corda sola?* À la recherche de la communauté perdue**

C'est un silence encore plus terrible que tente de conjurer par la musique le protagoniste de *A che cosa serve un'arpa con una corda sola?* (S, 107-121). Si lui aussi vit le drame d'une séparation de maintes années, ce drame se double d'une tragédie collective, puisqu'il ne s'est jamais remis du fait que le nazisme a décimé sa famille et son peuple. Musicien de profession, italien d'origine juive, il a tellement intériorisé le drame de la *shoah* qu'il a été incapable de vivre un bonheur individuel avec celle qu'il aimait, et l'a quittée, sans explication.

Il a mené une vie d'expatrié – reproduisant le thème du juif errant – allant de chez lui à Naples, de Naples à Salonique, sillonnant les Balkans, se fixant ensuite à Alexandrie, comme pour chercher de par le monde les traces des disparus. Les disparus, la disparue – double absence qu'il n'a jamais comblée, refusant de refaire sa vie, même lors d'une brève coexistence avec une grecque elle aussi meurtrie par la guerre. Ce qui

occupe cette absence, sans la combler, c'est la musique, puisqu'il mène une carrière de plus en plus brillante de harpiste soliste.

La musique est ici non seulement un fil conducteur, mais le matériau même de la nouvelle. On suit la progression de ce personnage, de plus en plus raffiné dans son interprétation, de plus en plus capable d'émouvoir son public, au fur et à mesure de son voyage et de ses morceaux favoris, jusqu'à ce concert final à Abu Simbel où il bouleversera son auditoire. Au fil des références musicales, on comprend qu'il ne vit que de musique, seule chose pouvant donner l'illusion de remplir un vide toujours là :

Come si può raccontare una vita che della morte assunse le sembianze, nascondendosi dalla vita? Non è possibile, mi sono detto, forse si può raccontare il dove, ma mai il come e il perché. Del resto il mio come è quello che hai sempre conosciuto, un come fatto di suoni, che sono le note che ho sempre estratto dal mio strumento (S, 112).

Parmi ces notes, la chanson napolitaine aura une place inattendue. En effet, dans le tissu de musique classique qui constitue l'espace de ce récit, cette musique populaire fait une incursion primordiale, ce que ne laissait pas présager le titre, où la chanson napolitaine, apparemment, ne figure pas (nous reviendrons sur cet adverbe), mais comme pouvait le laisser envisager l'exergue mis en tête du récit, une strophe tirée de la célèbre chanson *Voce 'e notte*, œuvre de E. Nicolardi et E. De Curtis datant de 1905 : « Si 'sta voce te sceta 'int'a nuttata / mentre t'astrigne 'o sposo tuo vicino, / statte scetata, si vuò stà scetata, / ma fa' vedè ca duorme, a suonno chino »¹⁸. Le choix de cette chanson est important, car il met tout le texte à l'enseigne d'un sentiment de renonciation.

Au moment où commence le récit, une circonstance oblige David à revenir en arrière : il a reconnu, dans un emballage fait au moyen d'une page de journal, le visage de la femme qu'il aimait, en compagnie de sa famille, photographiée en raison de ses responsabilités civiques. Il a donc sous les yeux le bonheur qu'il s'est refusé. Et c'est devant cette image qu'il refait le parcours de son existence.

Plus encore que des étapes géographiques, ce sont des morceaux de musique qui marquent les différents moments forts de sa vie : le solo pour harpe de Carl Philipp Emanuel Bach, curieusement le même que le petit-fils de la femme de sa vie joue lors de la cérémonie photographiée,

¹⁸ Traduction italienne : « Se questa voce ti sveglia nella notte / mentre ti stringi vicino al tuo sposo / resta sveglia, se vuoi restare sveglia, / ma fa finta di dormire profondamente ».

mais qu'il avait jadis joué pour elle seule, un jour d'orage, le jour sans doute où leur amour fut consommé ; le petit concerto pour harpe de Castelnuovo-Tedesco, joué à Naples, ainsi que le quintet de Villa-Lobos ; la sonate de Hindemith, premier souvenir de Salonique ; la sonate de Casella – est-ce un hasard si Hindemith fut persécuté par les nazis alors que Casella fut fasciste ? –. La musique, faute d'adoucir les mœurs, est au-dessus des clivages. Le harpiste n'hésite pas à basculer d'une sonate à une chanson populaire grecque, se conquérant l'attachement du public. Puis, à travers le monde, son succès revêt les titres de la sonate liuthée de Migot, de l'impromptu de Fauré, d'une sonatine d'Hoffmann, de la grande étude de Parish-Alvars, de l'Allegro de Ravel, du concerto pour harpe, flûte et orchestre de Mozart, ou de la *Danse sacrée* et de la *Danse profane* de Debussy. Mais surtout, de « son » solo pour harpe, joué à Abu Simbel, vers lequel tout semble converger.

Ainsi le destin de ce musicien est-il l'histoire d'une solitude, mais aussi de l'initiation à un rassemblement par la musique : rassemblement du public, autour d'une expérience esthétique et émotionnelle, mais aussi rassemblement d'ombres perdues, que la musique semble avoir le pouvoir de réveiller. Et c'est bien le projet fou qu'il s'est donné en se détournant d'un destin heureux lorsqu'il a laissé l'Italie : faire une sorte de recensement de l'au-delà, par l'expérience de la musique et de l'errance.

E infatti mi chiedo: cosa cercavo?, chi cercavo?, pensavo forse di essere quel David che ebbe l'incarico di fare il censimento delle sue tribù? E che tipo di censimento era mai il mio, se così lo posso chiamare? Stavo forse raccogliendo ombre? Ma sì, in fondo ho passato vent'anni a raccogliere ombre, è questo che ho fatto a Salonico. Mi sembrava quasi di andar raccogliendo in un cesto senza fondo le note che eseguivo le sere dei concerti. Forse che si possono raccogliere le note della musica? Non si può, svaniscono da dove sono venute, nell'aria, perché sono fatte d'aria (S, 117).

Ce recensement, qui est à la fois une moisson et un recueillement (*raccogliere*), répond à une question angoissée qui résume, par une métaphore musicale, le sentiment de culpabilité et d'inutilité du personnage : « quel pensiero ossessivo, quella frase che mi aveva fatto fuggire e che sempre mi era risuonata nella testa : a cosa serve un'arpa con una corda sola quando tutte le altre sono spezzate? » (S, 120). Cette question, que reproduit partiellement le titre, crée l'image paradoxale d'une négation même de l'idée de harpe : si une harpe a par définition de multiples cordes, une harpe à une seule corde est une aberration. C'est à l'image de cette aberration que le protagoniste se conçoit, lui qui est resté seul

survivant d'une communauté. La harpe étant un instrument de l'harmonie plus que de la mélodie, elle donne une représentation à la fois imagée et sonore à la dialectique de la solitude et du collectif.

Le parcours de David est donc la quête d'une harmonie retrouvée, qui signifie reconquête de l'idée de communauté par la musique, alors que la musique avait d'abord été pour lui prétexte à isolement. Si l'image de sa bien-aimée le fascine, ce n'est pas seulement parce qu'elle est celle du bonheur perdu, mais parce qu'elle est l'image d'une famille, d'une part, et d'autre part d'une femme d'engagement qui s'est vouée à la communauté, raison de la cérémonie qui lui rend hommage. Par son engagement civique, elle a depuis toujours choisi la voie opposée à la sienne qui était celle d'un repli vers la solitude et l'errance. Par la construction d'une famille, elle a contribué à reconstruire une communauté. À la même tragédie, des réponses opposées. Mais les opposés se rejoignent, puisque par un long itinéraire, le musicien a su faire de la musique un ciment plus qu'un prétexte d'évasion.

La première étape par laquelle il se persuade de la profondeur du rôle de partage de la musique, c'est précisément son passage à Naples : à travers la façon dont la population napolitaine vit la musique, il fait l'expérience d'un partage horizontal – les voix se répondent et constituent une entité chorale, se connotant de l'idée d'un drame collectif et non seulement individuel – et, si l'on peut dire, d'un partage vertical – la musique semble se charger de l'expérience de générations passées, faisant du chant l'expression d'une communauté incluant les voix de l'au-delà, ce qui en fait aussi le lieu d'une métamorphose identitaire. C'est une des pages les plus belles écrites sur Naples :

Ti voglio dire però che Napoli è la città più bella del mondo. Non tanto per la città in sé, che forse è bella come tante altre, ma per le persone, che sono davvero le più belle del mondo. Nella mia strada ci stavano le fruttaiole, le pescivendole e i guappi. Ma lo erano solo durante il giorno; perché quando arrivava la sera e si spengeva l'ebollizione del quartiere, dei piccoli commerci e dei piccoli malaffari, tutti smettevano di essere fruttaioli o pescivendoli o guappi e pensavano solo alla nostalgia, come se in una vita futura potessero diventare persone diverse da quello che può essere un fruttaiolo, un pescivendolo o un guappo, tiravano fuori le seggiole dai bassi e guardando i vicoli e la loro sporca geometria come se fosse un orizzonte, qualcuno cominciava a canticchiare un motivo, ma piano, in gola, per esempio *Voce 'e notte*, e a quel qualcuno cominciavano a unirsi altre voci, ed era una specie di preghiera cantata in coro finché una voce

sovrastava le altre e sentivi per esempio luntane 'e te quanta melancunia, ma quella melancunia poi non era tutta loro, era anche quella che avevano provato i loro padri o i loro nonni partiti per le Americhe, e loro la provavano al posto di qualcun altro, come se fosse un'eredità che non si può rifiutare e della quale si sente ancor di più il peso e lo struggimento (S, 113).

Qui connaît bien *Voce 'e notte* se souvient que celui qui chante fait une sérénade à une femme qui en a épousé un autre. Il lui redit son ancien amour inchangé, mais promet de ne pas déranger sa nouvelle vie, lui donnant sa bénédiction pour qu'elle étreigne son mari à sa place : si ma voix te donne envie d'aimer, dit-il, embrasse-le sans te soucier de moi.

Aussi ce chant convient-il particulièrement bien à notre musicien, pour ce qui est de sa tragédie personnelle : la renonciation à la femme aimée, la résignation à déléguer son bonheur à un autre constituent bien le sentiment qui domine le début de la nouvelle. Comme le personnage de la chanson, David envie celui qui est dans la photographie, et qu'il aurait pu être s'il n'était, lui, sorti du cadre des années plus tôt.

Mais pour ce qui est de la tragédie collective qui résonne en lui, ce sont d'autres chansons napolitaines qui sont mieux appropriées. Car une chanson peut en cacher une autre, et même deux autres. Ici, l'effet d'exergue met en valeur *Voce 'e notte*, de même que ses diverses apparitions dans la nouvelle (elle est citée en tout quatre fois), ce qui escamote d'autres chansons avec lesquelles l'intertextualité est flagrante. On assiste alors à un jeu d'emboîtement camouflé. Le référent de la chanson napolitaine ne correspond pas seulement à un passage précis du récit : il le structure, et sous-tend tout le discours affiché où la musique classique a la part belle.

L'une des chansons discrètement présentes est mentionnée sans que son titre soit donné : il n'a peut-être pas échappé au lecteur que la citation « luntane 'e te quanta melancunia » provient de la chanson d'exil la plus connue de Naples, *Santa Lucia luntana* (chanson de E. A. Mario, de 1919) : chanson de l'émigration par antonomase, où les émigrants en partance sur des navires voient se lever la lune sur Santa Lucia et en ont le cœur déchiré – ce qui correspond bien à l'exil volontaire du narrateur.

Mais il y a une autre chanson encore plus omniprésente dans la nouvelle. En effet, la thématique de la corde unique nous renvoie à *Sona chitarra*, *sona*, dite aussi *Serenatella sentimentale*, une composition de Bovio et De Curtis de 1913 – en particulier un passage disant : « Sòna, chitarra, sòna... / t'è rummása una corda : / Si pur'essa se scorda, / fernisce 'e

suná »¹⁹. Les paroles, en parlant des cordes d'une guitare, jouent sur le double sens de « scordarsi » : se désaccorder, mais aussi oublier, voire être oublié²⁰. Ainsi l'image d'un instrument qui n'a plus qu'une corde est-elle liée à la mémoire : si la solitude s'accompagne de la perte de la mémoire, le chant s'arrête ; comprenez : la vie n'a plus de sens.

La musique et le sens se superposent, par l'interface de la mémoire. La musique est déclencheur de mémoire, et la mémoire est le seul sens que peut connaître l'homme seul. C'est d'ailleurs ainsi que David, notre musicien, peut avoir le sentiment d'un accomplissement, sur lequel se termine la nouvelle. Le triomphant concert d'Abu Simbel, lui donnant le vertige d'une résurrection collective, lui donne l'impression d'avoir réveillé, par la musique et par la mémoire, tous les disparus : sa vie, vide d'eux, s'en trouve alors justifiée, car pour un instant il a recréé, par la magie de son art, l'harmonie entre toutes les cordes :

Era notte nel deserto, la sabbia scintillava sotto la luna, io suonavo la mia arpa e mi parve che al suono cominciassero a rispondere i granelli di sabbia che circondavano me, il pubblico, i templi. Come se quei granelli di sabbia, milioni e milioni, si risvegliassero da un lungo sonno e mi rispondessero: carezzavo un accordo in do minore e mi rispondevano, fruscio un bemolle e mi rispondevano, erano vive quelle voci, quella sera, è del tutto assurdo ma è proprio così, erano resuscitate dai forni crematori nei quali le avevano annichilite (S, 120).

Le musicien termine son récit en se mettant en retrait : il n'ira pas applaudir celle qu'il a aimée quand elle sera en visite officielle dans le pays qu'il habite. Ou en tout cas ce sera comme s'il n'y allait pas. Mais il revendique l'illusion qu'il a un instant créée pour donner un sens à sa vie : sa musique, un jour au moins, a donné un sens à son existence.

Io non sarò fra il pubblico, ma se ci sarò sarà come se non ci fossi. Però può succedere che il senso della vita di qualcuno sia quello, insensato, di cercare delle voci scomparse, e magari un giorno di credere di trovarle, un giorno che non aspettava più, una sera che è stanco, e vecchio, e suona sotto la luna, e raccoglie tutte le voci che vengono dalla sabbia. E un miracolo, pensa, non è, perché noi non abbiamo bisogno di miracoli, li lasciamo volentieri ad altri. E allora, pensi, forse è solo un'illusione, una miserabile illusione, che tuttavia per un attimo, finché hai suonato quella

¹⁹Traduction italienne : « Suona, chitarra, suona... / C'è rimasta una corda. / Se pur essa si scorda / finisce di suonare ».

²⁰'Se la corda si scorda' peut vouloir dire 'si la corde se désaccorde', ou 'si la corde oublie' ou encore 'si la corde est oubliée' ('se la corda si scorda': 'se si scorda la corda').

musica, è stata vera davvero. E solo per quella hai vissuto la tua vita e ti pare che questo dia un senso all'insensatezza, non credi? (S, 121).

Ce merveilleux sentiment que la musique peut transformer le réel, au moins en illusion, revêt une force que toute la nouvelle tend à affirmer, mais dans la voix d'un musicien à la dérive. Comment ne pas partager cet enthousiasme pour un instant qui rachète tous les autres – pour la définition de ce qu'est potentiellement la musique – ce qui donne du sens à l'insensé ? Mais pourquoi, alors, avoir mis la nouvelle sous l'exergue de *Voce e 'notte* plutôt que sous celle de *Sona chitarra sona* ? La fin de la deuxième chanson lie la musique et la mémoire, et justifie le chant comme un salut. La fin de la première, au contraire, jette un regard désabusé sur le chanteur isolé qui pousse une inutile sérénade : « *Starà chiagnenno quacche 'nfamità... / Canta isso sulo... Ma che canta a fà?!...* »²¹.

Le musicien tabucchien est-il alors celui d'une illusion parfaite ou d'un chant inutile ?

*

Au terme de ces lectures, en confrontant le rôle de la musique, en particulier de la chanson napolitaine, dans deux nouvelles exemplaires de Tabucchi, on voudrait pouvoir approfondir le rapport entre la musique et cette écriture. On peut constater que la musique a ici un lien étroit avec la mémoire, et qu'elle est soit recherche d'une mélodie, image d'une intimité, soit quête d'une harmonie, figure d'un rapport à la communauté. On retrouve ainsi les deux tendances de Tabucchi, qui, à travers ses œuvres, soit explore les arcanes de l'intime, soit propose une parole civique, engagée.

La chanson napolitaine, double image des aspirations de l'auteur, a aussi un timbre qu'il convient de bien percevoir dans ses pages : elle n'a rien de la clameur solaire que le regard non-averti lui prête, la croyant émanation d'un gai folklore, à l'instar des Américains qui ne comprennent rien aux sons lusitaniens de Porto Pim. Ici la chanson napolitaine, en un rythme sans doute un peu ralenti, prend le timbre d'un destin qui la rapproche du *fado*. Son infinie mélancolie en fait un matériau tabucchien propre à porter la *saudade* des individus et des peuples.

²¹ Traduction italienne : « *Starà piangendo qualche infamia... / Egli canta solo... Ma che canta a fare?!...* »

Reste à dire comment se déploie la musique du texte qui dit la musique. Une analyse stylistique dirait le *tempo* propre à Tabucchi, sans doute plus proche d'un morceau de João Gilberto que d'un fado ou d'un refrain napolitain. Il faudrait en dire les rythmes asymétriques, la mesure longue et claudicante comme une *bossa triste*, la mélodie monotone qui comporte pourtant tant de nuances, telle une lente et déchirante samba sur une seule note, les harmonies dissonantes et les harmoniques imperceptibles. Et aussi la fêlure de la voix du narrateur tabucchien et de sa solitude : *Canta isso sulo... Ma che canta a fà?!... Peut-être est-ce parce que ses personnages sont désaccordés que l'écriture de Tabucchi est parfois seulement un écho d'écriture : Scrive isso sulo... Ma che scrive a fà ?...*

Sigles

DPP = *Donna di Porto Pim*, Palermo, Sellerio, 1983.

S = *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001.

SDS = *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1992.

T = *Il tempo invecchia in fretta*, Milano, Feltrinelli, 2009.



Fra notturni e canzonette: Tabucchi e la tentazione di modulare la memoria

Nives Trentini
Universit  de Barcelone

Tristano muore inizia con la trascrizione di *Rosamunda*, una nota polka¹ dei tempi della guerra che, declinata nella versione nazionale, risuona meccanicamente all'orecchio del lettore. Meno nota e pi  strutturata   l'altra *Rosamunde*², quella di Schubert, originariamente musica di scena alla quale   sopravvissuto il *Quartetto per archi in la minore* del 1824 e l'*Improvviso opera 142* del 1827, entrambi menzionati nel libro. Ma c'  anche un'altra Rosamunda, il personaggio femminile, che affianca nella narrazione il protagonista.

¹ La musica di *Rosamunda* fu composta nel 1927 dal ceco Jarom r Vejvoda. Il primo testo scritto risale al 1934, creato da Václav Zeman che cambi  anche il titolo in *Škoda l sky* (italiano: *L'amore inutile*). Ormai molto famosa, nel 1938 furono vendute molte copie in tedesco e pass  nel repertorio di grandi musicisti come Glenn Miller, Benny Goodman e Billie Holiday. In Italia fu cantata inizialmente da Dea Garbaccio, ma   conosciuta soprattutto la versione di Gabriella Ferri. I principali testi in prosa di Antonio Tabucchi utilizzati nella nostra ricerca sono: *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985¹, 1992; *L'angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 1991; *Requiem*, Milano, Feltrinelli, 1992 (la prima edizione del 1991   in portoghese e riporta il titolo di *Requiem, uma alucina o*, Lisboa, Quetzal, trad. it. di Sergio Vecchio); *L'ultimo tram*, «Rassegna lucchese. Semestrare di letteratura», Lucca, 1 (1999), pp. 7-12; *Si sta facendo sempre pi  tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001; *Tristano muore*, Milano, Feltrinelli, 2004. Per la parte saggistica e le traduzioni si ricordano: Carlos Drummond de Andrade, *Sentimento del mondo*, Torino, Einaudi, 1987 (selezione e traduzione di Antonio Tabucchi); *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003; *Clof, clop, cloffete, cloppete*, in A.A.V.V., *I 'Notturni' di Antonio Tabucchi, Atti di seminario (Firenze, 12-13 maggio 2008)*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 425-436.

² Cfr. Sergio Sablich, *L'altro Schubert*, Torino, EDT, 2002, pp. 102-103. Originariamente si trattava di musiche di scena per il dramma in quattro atti *Rosamunde, principessa di Cipro D 797*. *Rosamunde* fu ritirata dalle scene dopo la seconda rappresentazione e il testo, scritto dalla librettista Helmina von Chézy, and  perduto. Sopravvissero il *Quartetto per archi in la minore* op. 29 n. 1 (D 804), del 1824 e, nelle Variazioni, l'*Improvviso per pianoforte* op. 142 n. 3 (D 935, 3), del 1927.

Un nome ripetuto, come vedremo, in chiave formale nel primo caso; in modo allusivo e mai neutro nel secondo; confuso con altri e mai ben identificato nel terzo. Un nome facile da ricordare che dispiega a ventaglio la propria presenza nel testo fino a coincidere, nelle combinazioni implicite in ognuno dei tre casi, con la sfera, senza centro di Pascal.

... Rosamunda che magnifica serata sembra proprio preparata da una fata delicata mille luci mille voci mille cuori strafelici.

Il fraseggio rimato che avvia *Rosamunda*, è anche il cadenzato attacco all'esecuzione, a volte bisbigliata altre proclamata, del delirio di Tristano. L'inusuale citazione non rimane a margine, non funge da introduzione o da simbolica chiave di lettura: la prima strofa, parte della seconda e quasi tutto il ritornello si fondono con la pagina; la canzone entra nel racconto, al pari delle parole del protagonista, che la interrompe commentandola con proprie aggiunte e poi la riprende nel tratto più conosciuto. La polka è, inoltre, usata nuovamente e con le stesse modalità chiosatrici a metà romanzo. Non più dedicata alla donna, ma al muto spettatore del consumarsi di Tristano, *Rosamunda* diventa il *medium* del dialogo-invece con lo scrittore al quale, in tono decisamente sarcastico, è rivolta la domanda «Le cose appartengono a chi le dice o a chi le scrive?»³ Il dubbio sull'appartenenza condiziona l'intera storia: il patto fra Tristano e il silente testimone, fra la «viva voce» e il suo simulacro è contenuto nell'intercalare della canzone che nel finale lascia spazio al respiro che si affievolisce, al silenzio.

Il ritornello, quale metafora della vita che scorre, supporta la contrapposizione fortemente dichiarata fra l'oralità, libera come la voce, e la scrittura che ne cristallizza la durata. Quest'ultima affermazione così insistita, rimarcata, sostenuta per antitesi e negazioni è in questo momento per noi di secondo piano. Si vorrebbe, invece, cercare di analizzare il riflesso che sull'architettura di *Tristano* ha il canto popolare e in specifico la parte relativa al ritornello, che compone, ad esclusione dell'ultimo, tutti gli spezzoni suggeriti. Il *refrain* rappresenta, innanzi tutto, la frase musicale più orecchiabile: la sua efficacia gioca un ruolo fondamentale nel successo del brano e ne assolve la funzione identificativa. Il ritornello, infatti, è il filo conduttore della canzone e ne sintetizza il messaggio principale: la sfida di poche sillabe si concentra nel motivo portante, in grado di dare una svolta o rinforzare l'enunciato centrale. La soluzione più accessibile e lo sviluppo narrativo più rapido – giocati sulla sempli-

³ Antonio Tabucchi, *Tristano muore* cit., p. 82.

cità, non sulla banalità del lessico – sono racchiusi nella miglior veste musicale che deve far presa immediatamente nella mente dell'ascoltatore.

Spesso Tabucchi ha programmaticamente ommesso i titoli dei passaggi dei brani nominati, vincolando la ricerca all'interazione del pubblico. Il quesito della titolazione, presto risolto, palesava, fino a *Si sta facendo sempre più tardi*, un chiaro ammiccamento al lettore complice per mantenere attiva la tensione del patto autoriale. La verbosità di *Tristano*, composta anche da molti scioglilingua, filastrocche, ninnananne, ballate, cantilene, canzoni popolari o di cantautore, frasi di film famosi, versi di poesie, appare ben presto diversa: l'atto assertivo, nella sua molteplicità, non deve necessariamente essere decodificato, ma piuttosto accolto in quanto tale come succede nei *Leitmotive* che sostanziano il libro.

Simile al ritornello paiono essere anche molti testi tabucchiani, riproposti in *Tristano* a ritmo serrato: inseriti in una cornice complessa dove gran spazio hanno le allusioni, più che le affermazioni, a volte è oggettivamente difficile distinguere le parti nuove dal già scritto. Quest'inclinazione manifesta fin dal *Gioco del rovescio*, che adatta o reinventa il già sentito attraverso le regole della finzione dichiarata, si complica: il citazionismo martellante se rischia di bloccare la scrittura, apre la prospettiva esclusivamente individuale di *Tristano* all'orizzonte ontologico e metaletterario ospitati nell'iterazione incalzante. La «misura lunga» del romanzo, come abbiamo già segnalato altrove⁴, raccoglie e fissa, dopo le innumerevoli interrogazioni della «misura breve» del racconto, le regole tabucchiane della narrativa a noi più vicina, depositaria della frammentarietà dell'esistenza e della conoscenza. *Tristano* però non si limita ad accogliere situazioni già sviluppate, menzioni già sfruttate, nomi già incontrati, ma trascrive gran parte dell'*Ultimo tram* e ospita la versione integrale di *Lettera al vento*. L'autoreferenzialità al massimo livello, segna un radicale cambiamento nella gestione formale e poetica del testo. Il miscuglio dei generi, delle grammatiche, dei linguaggi crea una struttura ibrida che ha il compito di testimoniare, attraverso la viva voce del protagonista, il ricordo, la geografizzazione dei sentimenti e della morte con lo scopo di andare oltre la scadenza del vissuto, di sottrarre la scrittura al contingente: la «claustrofobia»⁵ linguistica che non

⁴ Cfr. Nives Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi tra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni, 2003; *Dalle "Tentazioni" di Bosch al "Cane" di Goya. La tonalità notturna di "Tristano muore"*, in AA.VV., *I "Notturmi" di Antonio Tabucchi* cit., pp. 315-334.

⁵ L'espressione è ripresa da Giuliano Gramigna ed è riferita al tic linguistico «sostiene Pereira» (Giuliano Gramigna, *Mezzo eroe e il grande dittatore*, «Corriere della sera»,

consente più alcuna differenziazione se spinge a una perdita assoluta dei confini conoscitivi, ne richiede, ripetendosi all'infinito, il difficile riconoscimento.

Negli ultimi due libri, non sono solo le canzoni che fungono da *refrain*: tantissimi versi di poesie, spesso di sapore scolastico, abbandonano il loro *status* originario per trasformarsi in «scarti del mondo»⁶, in suoni ormai conosciuti, in espressioni che, riecheggiando facilmente, perdono il significato assegnato dall'intero componimento e sono deformati in locuzioni di senso comune: *Tristano* è costruito anche sulla risemantizzazione assegnata ai residui linguistici della tradizione, sugli indifferenziati resti di una babele che ripete e si ripete in continuazione, senza scansioni. In un'evoluzione continua che altera lo spirito delle frasi raccolte in inedite accezioni, buone per tutte le occasioni e per condensare concetti senza dirli, le citazioni occorrono tutte a formare una nuova vulgata, sorretta da questa oralità oracolara che non si propone certo di svelare alcunché, ma che ricostruisce il futuro entrato in noi, con Rilke, «molto prima di essere accaduto»⁷. Certo viene in mente il foscoliano «a me sì cara viene la sera» o il leopardiano «il naufragar vi sarà dolce», ma soprattutto risuona «a las cinco de la tarde»⁸, il verso del *Lamento* di Lorca, che con il suo procedere alternato funge da intervallo e sottolinea lo struggimento lacerante per la perdita di Ignacio Sánchez Mejías⁹, mentre in *Tristano* mostra la noia delle domeniche attraverso le poesie della Frau. Alla fissità del poeta andaluso, che nell'anafora trascrive all'infinito l'ora della morte del torero, fa da eco l'involucro del «rituale vuoto» rispettato per tanti anni «a las cinco de la tarde» dalla Frau.

La vita narrata da *Tristano*, con la sua andatura spezzata, senza schema, palesa, attraverso l'enunciazione discontinua, uno svolgersi per «variazioni» che può solo porre domande e far risuonare la voce dell'eroe

22 febbraio 1994).

⁶ Anna Dolfi, «*Le temps pressé*» e «*le vouloir écrire*» di *Tristano*, «Chroniques italiennes», 1 (2007) (<http://www.univparis3.fr/recherche/croniquesitaliennes>); Anna Dolfi, *I personaggi, la saudade, la notte*, in AA.VV., *I 'Notturmi' di Antonio Tabucchi* cit., pp. 257-270.

⁷ Rainer Maria Rilke, *Lettera a un giovane poeta. Lettere a una signora su Dio*, trad. di Leone Traverso, Milano, Adelphi, 1992, p. 34. La frase di Rilke è l'esergo di *Nei dintorni di "Si sta facendo sempre più tardi"*, in Antonio Tabucchi, *Autobiografie altrui* cit., p. 83.

⁸ Antonio Tabucchi, *Tristano muore* cit., pp. 78, 134 e 105.

⁹ Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, in *Canti gitani e andalusi*, Testo originale a fronte, a cura di Oreste Macrí, Parma, Ugo Guanda, 1993, pp. 203-217.

partigiano, liberandone il suono, la dolorosa materialità, giacché lo stesso Tristano osserva:

La vita è una partitura musicale che noi eseguiamo forse senza conoscere la musica. Non abbiamo lo spartito. Lo spartito lo si capisce solo dopo, quando la musica è già stata suonata. Ed è vero che ci sono degli slittamenti di tempo, nel senso che si passa da un tempo all'altro, si va all'indietro e lo spazio e il tempo a volte si annullano¹⁰.

La combinazione del binomio vita-spartito e l'imprevedibilità degli «eventi» che poco a poco le danno forma ci riporta a ritroso alla frase «che cosa guida le cose. Un niente» di *Piccoli equivoci senza importanza*. Un assillante e angoscioso sintagma, replicato fino a diventare un vero e proprio *fil rouge*, un motto esistenziale che dà unità a diciassette lettere sfuse: al pari di una canzone popolare, la frase ri-torna come le strofe iterate nei canti popolari, giacché compare, con leggere variazioni, in ben sei lettere¹¹ di *Si sta facendo sempre più tardi* e in almeno due punti dell'ultimo libro. I rimandi ossessivi nella loro eccessiva evidenza confondono il lettore e lo obbligano a inventariare il conosciuto nel tentativo di riscoprirlo. Torna alla mente il piccolo *Sogni di sogni*, condizionato dalla volontà dell'autore di ricomporre il proprio «romanzo familiare» raccontando in piena finzione i sogni di altri artisti. Esaurito il debito di rendere omaggio ai grandi del passato, pare che al lettore, ora, sia assegnato il compito di ritrovare simbolicamente l'uscita dal dedalo e individuare, grazie alla fitta rete delle formule già sentite, le coordinate del libro o meglio della nostra cultura millenaria.

La certezza dell'autore che in letteratura non è più ipotizzabile niente di nuovo, ma che si può solo ridire la tradizione occidentale ritmandone i rifacimenti, è entrato a forza in *Si sta facendo sempre più tardi* nella

¹⁰ Antonio Tabucchi, *Autobiografie altrui* cit., p. 87.

¹¹ Antonio Tabucchi, *Il fiume*, in *Si sta facendo sempre più tardi* cit., p. 27: «Come vanno le cose. E cosa le guida: un niente» e «Vedi come vanno le cose, e cosa le guida»; *Forbidden Games*, p. 41: «[...] come vanno le cose. E cosa le guida: un niente»; *Sono passato a trovarti, ma non c'eri*, p. 84: «Vedi un po' cosa guida a capire le cose, a volte un nonnulla»; *Buone notizie da casa*, p. 99: «Così vanno le cose da queste parti»; *A cosa serve un'arpa con una corda sola?*, p. 109 e 120: «Come vanno le cose, e cosa le guida: un niente» e «Come vanno le cose, e cosa le guida: un niente»; *Occhi miei cari, miei capelli di miele*, p. 183: «Che cosa le guida: a volte un niente». Si tratta, con piccole varianti dell'*incipit* tratto da *Any where out of the world* («Come vanno le cose. E cosa le guida: un niente»). Per *Tristano muore* si vedano le pagine 74 e 114.

chiara tentazione al superamento della trama¹² e nella continua ricerca della forma¹³ sempre incerta. Il marcato succedersi delle segnalazioni musicali si concentra nei rinvii d'apertura e chiusura che, a mo' di parentesi, siglano il libro con due folkloristiche e cantilenanti sequenze: l'epigrafe iniziale è una nota canzone popolare, che nel movimento «avanti, 'ndré» sintetizza la vita nella sua pienezza; l'esergo finale è la *quartina gitana dell'Andalusia* che nel metaforico spegnersi del lume e nell'assenza di scelte, recita «El candil se está apagando / la alcuza no tiene aceite... / No te digo que te vayas / ni te digo que te quedes»¹⁴. La sapienza popolare trasmessa nell'oralità, e/o vocalità, incornicia il romanzo epistolare e introduce già lo scarto che caratterizza la dicotomia presente in *Tristano* fra voce e scrittura. Mentre la prima fa ricorso a una logica ricompositiva, il racconto di una vita non può essere presentato in modo ordinato, perché ciò che ne ha formato i tratti fondamentali sono i sentimenti, le sofferenze, i tradimenti, le tante variazioni al tema che, al pari di uno spartito musicale, scandiscono l'esistenza. La morfina e i conseguenti effetti di leggerezza e di lucidità, rendono consapevole il protagonista dell'incongruenza della sua confessione. Tristano dice allo scrittore: «[...] questo mio racconto che ti faccio, e che a te magari sembra senza costruito, è come una partitura di musica dove ogni tanto parla uno strumento a piacer suo, con voce sua, e c'è una bacchetta che dirige tutta la musica, solo che il maestro non si vede»¹⁵. L'apparente casualità della memoria guidata dall'occasionalità del momento, da un fisico sofferente e da un respiro che sussurra, punta a trasmettere il potere della parola pronunciata: nella sua potenzialità di evocare situazioni o addirittura fantasmi (e a tal proposito merita attenzione la selezione dei discorsi operata in *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*¹⁶) questo flusso verbale produce fusioni e alchimie strane fino a trasformarsi, ad agire, a «ricorrere alla scrittura»¹⁷.

¹² La discontinuità, la frammentazione, le interpolazioni si notano categoricamente per la prima volta nella *Testa perduta di Damasceno Monteiro*, nella registrazione del processo.

¹³ Cfr. Antonio Tabucchi, *Clof, clop, cloffete, cloppete*, in A.A.VV., *I 'Notturni' di Antonio Tabucchi* cit., pp. 425-436. Nel racconto inedito il protagonista, uno scrittore, riflette anche sul romanzo, «quel romanzo che tutti si aspettano, prima o poi, l'editore, i critici, perché certo, dicono, i racconti sono splendidi, e anche quei due libri di divagazioni, e il finto diario sono testi di alta qualità, non c'è dubbio, ma il romanzo, quando ce lo scrive un vero romanzo?, sono tutti fissati col romanzo».

¹⁴ Antonio Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi* cit., rispettivamente pp. 9 e 211.

¹⁵ Antonio Tabucchi, *Tristano muore* cit., p. 51.

¹⁶ Antonio Tabucchi, *L'angelo nero* cit.

¹⁷ Antonio Tabucchi, *Autobiografie altrui* cit., p. 31.

Per Tristano la voce ha un importante statuto. Fin dai miti antichi, tra i quali spicca Orfeo, il potere della creazione e della trasmissione è consegnato alla voce. Tabucchi ha dedicato a questo argomento *Un universo in una sillaba*, un saggio-racconto in cui la parola, partendo dall'apparato fonatorio, è considerata negli aspetti fonici, linguistici, culturali, diegetici. Peculiare delle storie tabucchiane è la virtualità del *flatus vocis* connesso ai molti fenomeni «acusmatici», siano questi voci interiori che convocano i morti (Kavafis, tanto per dirne uno) o più semplicemente particolari predisposizioni grazie alle quali un soggetto chiede e ottiene importanti rivelazioni sulla propria quotidianità, sull'avvenire entrato in noi, come rilinkiana conseguenza, del passato che ha agito. Nell'allucinazione sonora di Tristano, e prima ancora nell'afosa peregrinazione di *Requiem*, i contatti avvengono sempre di giorno. Le rivelazioni del *meridiano* sono il versante opposto della notte, dell'oscurità, ma non sono contrapposizioni nette in quanto sopravvivono ben sedimentate nella traccia diurna del sogno, dell'alterazione sensoriale, del dormiveglia. I personaggi non passano mai la soglia, restano piuttosto nell'interregno notturno¹⁸ del già accaduto, dell'essere stati. Non resta che ripercorrere l'esistenza «avanti 'ndrè» appoggiandoci all'illusione possibile solo nella finzione del canto e dell'affabulazione che sovrappone e confonde *rêves e revés*.

I «notturni» affiancati nel nostro titolo alle canzonette, possono trarre in inganno e suggerire un paragone fra «sonate sublimi» e la «musica da quattro soldi» di Drummond de Andrade. Non è così perché siamo convinti, con Anna Dolfi, che notturno in Tabucchi rimandi a un'anomalia che tiene sulla soglia dell'indeterminato, a un parallelismo lessicale in cui l'elemento più evidente è il meno presente. In luogo di associare due modalità espressive della musica, abbiamo preferito centrarci sull'effetto d'eco che l'atmosfera notturna ha sui rumori, sul brusio generato dalla trascrizione delle strofe popolari, sulle assordanti duplicazioni verbali. Il versante notturno snatura i ritornelli che, persa l'insistita vivacità, fanno cadere la maschera vitale per sottolineare, quale figura ritornante fra le altre, il luogo dell'immaginario, la scansione di una temporalità in bilico

¹⁸ Sul concetto di «notturno» in letteratura cfr. Anna Dolfi, *Premessa*, in AA.VV., *I 'Notturni' di Antonio Tabucchi* cit., pp. 11-21. Per la narrativa di Tabucchi cfr. anche Anna Dolfi, *I personaggi, la saudade, la notte*, in AA.VV., *I 'Notturni' di Antonio Tabucchi*, ivi, pp. 257-270; Anna Dolfi, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006; Anna Dolfi, *“Le temps pressé” e “le vouloir écrire” di Tristano* cit.; Anna Dolfi, *Lo spleen di Parigi e il senso di colpa*, in AA. VV., *Echi di Tabucchi/Échos de Tabucchi, Actes du Colloque international d'Aix-en-Provence (12-13 janvier 2007)*, [numero speciale di] «Italiés», 2007, pp. 29-45.

fra passato-futuro, prima-dopo, giorno-notte e fra tutti gli altri binomi rintracciabili. La solarità dei fatti occorsi nel mese d'agosto (con le giornate torride, con la calura del meriggio propizia a segrete rivelazioni di verità rimaste a lungo nascoste), si trasforma, in ambientazione notturna, in luce che acceca: alla chiarezza luminosa si sostituisce l'indistinto dei tempi composti, le presenze fantasmatiche, le voci dei morti che scongiurando la soglia invalicabile, fanno sentire la propria voce.

Il nome *Rosamunde* compare la seconda volta in relazione a Schubert. Senza addentrarci in un discorso specifico, possiamo comunque notare che il magnetismo della melodia del *Quartetto* in la minore e la tonalità malinconica dell'*Impromptu* incidono sull'architettura della narrazione, consentendo alcune considerazioni *a latere* sulla scelta dei pezzi nominati. La *Rosamunde* del 1824, come osserva il noto musicologo Sablich¹⁹, segna un importante momento evolutivo in Schubert. Il compositore matura una rinnovata concezione formale dominata, ora, dalla simbologia ossimorica «del movimento e della stasi». Schubert riconsidera la funzione lineare del «movimento» musicale che non volge più necessariamente a un fine, ma è, come nel *refrain*, un continuo rivenire su se stesso, un andamento «circolare» del tempo che scorre e indietreggia. Non è in dubbio l'esistenza del «movimento», anzi: la costruzione ciclica lo trasforma in «pretesto», in «anelito», in rappresentazione di ciò che sembra dinamico, ma che «in realtà rimane fermo». Se trasferiamo le considerazioni di Sablich al romanzo, nasce spontaneo associare la nozione di assenza e atemporalità, al raccontare al presente di Tristano. In «un'alterazione della schedatura del tempo», come succede per la partitura di *Rosamunde*, pur non muovendosi niente, tutto torna sui propri passi: in una fissità sospesa, solo la voce del protagonista, articola il racconto nelle diverse tonalità del sentimento soggettivo e delle tradite idealità collettive. La ripetitività delle parole e del ritmo, suggerisce un'immobilità del tempo che è riprodotto, salvo piccole variazioni, sempre uguale a se stesso.

L'altro legame con il repertorio classico ci è dato dall'*Impromptu opera 142*, tema derivato da *Rosamunde*. L'improvviso, in musica e in teatro, è costituito da una sorta di breve partitura o di stringato canovaccio attentamente studiati, ma tali da far credere a chi ascolta che si tratti di composizioni in libera forma su cui si innestano serrate modifiche o

¹⁹ Sergio Sablich, *Forme e simboli della musica strumentale*, in Sergio Sablich, *L'altro Schubert* cit., pp. 117-155.

articolazioni della traccia: la finalit     quella di far risaltare l'improvvisazione, dando l'illusione di un'elaborazione imprevista. Nel caso di Schubert questo tipo di creazione corrisponde a brani pianistici dal carattere apparentemente rapsodico, ma in realt   attentamente arrangiati per suscitare un variegato e mutevole *excursus* fra immagini e stati d'animo.

Le «variazioni» in *Tristano* si orchestrano sulla vita, sulla voce, sulla colpa, sulla morte: l'oscillazione degli «sfasamenti temporali»²⁰ e spaziali, la complementarit   delle moltissime presenze acustiche generano un testo in cui tutto suona contemporaneamente nuovo e gi   sentito. Se, inoltre, supponiamo che l'*Impromptu opera 142* sia un artificio valido per la sua similarit   fonica, per la sua omonimia, la nostra prospettiva si allontana, come   giusto, dal settore prettamente musicale, per dare spazio alla letteratura. *Impromptu*²¹, dal nome della prima rappresentazione,   il titolo di una *piece* teatrale di Beckett, il grande autore a cui gi   il titolo del romanzo tabucchiano allude²². *Tristano muore*, nella voce di un vecchio che racconta la propria vita poco prima di morire, certo richiama *Malone muore*, ma molte prossimit   ci sono anche con l'*Impromptu* del drammaturgo irlandese in cui un Lettore recita a un Ascoltatore, al proprio doppio, la storia di un amore finito. L'Ascoltatore, battendo le nocche sul tavolo, modula l'enunciazione e obbliga il Lettore a scandire con pause programmate la sua interpretazione. Come il Lettore, Tristano confida la sua vita e i suoi amori al silenzioso scrittore. L'*escamotage* della continua ripresa e rilettura provocata dell'Ascoltatore beckettiano, rammenta il procedere faticoso, iterativo di *Tristano* e, pi   in generale, il laborioso sforzo del processo creativo²³. L'atmosfera sospesa in entrambi i testi consente di dar forza all'idea un po' azzardata che il narratore-lettore sia anche lo scrittore-ascoltatore e che le affinit   di Tabucchi non si limitino alla sola *Trilogia*. L'andamento allucinato che dice per frammenti a s   stanti non   molto difforme dagli «improvvisi» schubertiani e

²⁰ Antonio Tabucchi, *Tristano muore* cit., p. 121.

²¹ *Impromptu* ('improvviso')   termine mutuato sia dal gergo musicale sia da quello teatrale. In ambito teatrale   uso inserire il nome del luogo della prima rappresentazione nel titolo dell'opera (come nel caso dell'*Impromptu de Versailles* di Molière). Ecco dunque l'*Improvviso dell'Ohio* di Beckett che – a dispetto dell'idea di subitanit   contenuta nel titolo – cost   all'autore un lungo numero di stesure e un senso di insoddisfazione fino alla fine.

²² Cfr. Samuel Beckett, *Tre pezzi d'occasione. Un pezzo di monologo. Dondolo. Improvviso Ohio*, trad. di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 1982.

²³ Marco Alloni, *Una realt   parallela. Dialogo con Antonio Tabucchi*, Lugano, ADV, 2008, p. 25.

dall'esigua trama del dramma teatrale, di cui il libro tabucchiano mima lo svolgersi: il dispiegarsi di un'esistenza nel «tempo resuscitato» dei ricordi involontari, la disorganicità e l'imprevedibilità in cui si incrociano, si sovrappongono o confondono i tempi e i luoghi, mettono in scena il «frottempo», i «dettagli», i «chiaroscuri»²⁴ che il romanzo esibisce.

Rosamunda però, non è solo la polka o la musica di Schubert, ma è anche una delle donne che Tristano ha amato, e che ora non sempre riesce a distinguere, facendola confluire in un'identità indifferenziata²⁵.

Rosamunda è continuamente sostituita con Marilyn da Tristano che pare volersi vendicare degli scambi di identità, ludici o necessari, della guerra. Pur perseguendo un *clichè* da sempre applicato al personaggio tabucchiano, Rosamunda mette in atto come non mai una tripla finzione che separa la vicenda umana, propria di Marilyn, dall'artificio letterario offerto dalla replica del nome, «dal ritornello povero che viene dal passato a riportare i giorni morti»²⁶, secondo una gradazione di diversa intensità che si alterna nelle pagine. Rosamunda/Marilyn è lo specchio in cui si riflette gran parte dell'esistenza di Tristano e lui, ripercorrendola, non può sottrarsi alla visione di questa «comprensione tardiva». Il disordine che racconta la relazione fra Rosamunda e Tristano imita la casualità con cui i rimpianti ci visitano, l'impossibilità di correggere ciò che è stato, la consapevolezza del tradimento verso se stessi e verso gli altri. Rosamunda/Marilyn è l'elemento catalizzatore delle vicissitudini dei due amanti: compagna giudicata e idealizzata, nel nome di Daphne, Rosamunda/Marilyn ha affiancato nella dura esperienza partigiana Tristano/Clark e con lui ha diviso le responsabilità e le negazioni generate dai reciproci inganni, non ultimo la morte del figlio adottivo Ignazio. In un gioco di analessi e prolessi, la scansione temporale, disposta in modo confuso e a fasi alterne, afferma la dialettica tra pubblico e privato e fa convergere la microstoria del legame passionale nella macrostoria della Resistenza, anche se questo rapporto è, un'altra volta ancora, il segno

²⁴ Antonio Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi* cit., p. 131; *Tristano muore* cit., rispettivamente pp. 149, 102.

²⁵ Fin da *Piazza d'Italia* quasi tutti i personaggi di Tabucchi soffrono di problemi d'identità e i nomi che apparentemente li designano sono intercambiabili come succede con Anita/Atina o Garibaldo/Volturno. Cfr. l'intervista ad Antonio Tabucchi, *Tabucchi racconta il suo Tristano*, con Bernard Comment e Davide Benati, trad. it. di Grazia Casagrande, 18 ottobre 2004

²⁶ Antonio Tabucchi, *Tristano muore* cit., p. 75.

di un malinteso, un equivoco di persone che non hanno saputo amare o hanno amato male.

Tre nomi che portano a percorsi differenziati, talvolta intercambiabili l'uno con l'altro, talaltra da giustapporre o separare nettamente, lasciando aperta ogni chiave di lettura. L'autoreferenzialità e il citazionismo ci portano a considerare l'istanza strutturale della ripetizione insistita, anche del nome Rosamunda: i ritornelli dei brani e dei testi, convogliano in sé l'opposta tentazione alla «dimensione familiare o domestica»²⁷ e alla forma dell'immaginario notturno che funge da impulso, da spinta creativa. Questa polarità addensata nella forza statico-dinamica di Tristano – e di «ogni essere vivente» quale dimora di movimento-arresto, suono-silenzio – traspare nei contenuti di «angoscia, paura, colpa, amore» che le canzonette, al pari del libro, fanno propri. Lo scacco comunicativo, costantemente presente in questo «racconto senza costruito»²⁸, in bilico fra afonia e loquacità marcata, non rinuncia alla sua assertività nonostante le inevitabili ripetizioni che mescolano, confondono, decontestualizzano indifferentemente parole o costrutti noti, resi ormai anonimi nella nuova declinazione linguistica mondiale.

I tre filoni, veicolati da Rosamunda indicano al lettore le sfumature interpretative e stilistiche della maniera tabucchiana, che nella perdita dei punti di riferimento, nella carica di assertività, giungono a maturità.

²⁷ Cfr. Simone Borghi, *La casa e il cosmo. Il ritornello e la musica nel pensiero di Deleuze e Guattari*, Verona, Ombre corte, 2008, pp. 94-97 e 108-111.

²⁸ Antonio Tabucchi, *Tristano muore* cit., p. 51.



Sens et silence chez Giorgio Manganelli

Joseph Denize
Université Paris 8

1.

Toute réflexion sur les rapports entre la musique et l'écriture de Giorgio Manganelli trouve un point de départ presque obligé dans les entretiens radiophoniques que ce dernier accorda à son ami Paolo Terni en 1981, réunis en volume par le même en 2001 sous le titre *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*¹. Ces discussions, menées sur un ton informel et agrémentées d'écoutes d'extraits choisis puis commentés (Beethoven, Schumann, Wagner, Schubert, Mozart...), nous permettent non seulement d'avoir un aperçu de la biographie du Manganelli mélomane, qui accumulait chez lui presque autant de disques que de livres, mais aussi et surtout d'observer sur le vif la façon dont l'imagination de l'écrivain métabolisait l'expérience musicale pour la placer au cœur de son travail de création littéraire :

Sono, è vero, un ascoltatore maniacale perché m'interessano alcune strutture, soluzioni, invenzioni che nella musica sono esplicite e che poi mi seguono in qualche modo quando io lavoro [...]. Uno che scrive ha in mente certe strutture che non sono necessariamente quelle tipiche dello scrivere. E per me molte volte sono le strutture della musica. Non solo di quella, anche dell'architettura, direi. Che sono due forme che in qualche modo nel mio cervello [...] s'imparentano. [...] E quindi non parlare di musica significa essere dentro la musica e non essere di fronte alla musica. Quindi io non ho niente da dire sulla musica in quanto tale se non in quanto l'accadimento musicale fa parte – o sento che fa parte – della mia personale cronaca mentale².

¹ Paolo Terni, *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Palermo, Sellerio, 2001.

² *Ibid.*, p. 22 : « C'est vrai, je suis un auditeur maniaque car je m'intéresse à certaines structures, solutions ou inventions qui sont explicites dans la musique et qui ensuite me suivent d'une certaine façon quand je travaille [...]. Quelqu'un qui écrit a à l'esprit certaines structures qui ne sont pas nécessairement typiques de l'écriture. Et pour moi ce sont souvent les structures de la musique. Pas seulement de la musique, ajouterais-je,

Au cours de ses échanges avec Terni, Manganelli a l'occasion de revenir à plusieurs reprises sur l'un de ses *Leitmotive*, à savoir la supériorité de la forme musicale par rapport à la littéraire en vertu de sa non-compro-mission avec la sphère du sens et du signifié :

Lo scrittore ha il problema di scrivere adoperando qualche cosa che si può presentare e descrivere come un significato e deve contemporaneamente liberarsi del significato. E questa macchinazione che porta all'abolizione del significato conservandone la struttura in qualche modo [...] è il tema più angoscioso [...] del letterato. E direi è l'éterna ambiguità della letteratura che non si sa mai se vuole o non vuole dire niente. Lo scrittore sa benissimo che la letteratura non vuole dire niente: ha ben altro da dire che non dire... E questa condizione il letterato la trova nella musica realizzata in maniera particolarmente felice³.

Ces convictions esthétiques, qui furent également celles de Flaubert, de Mallarmé et de la constellation de poètes et de romanciers qui œuvrèrent dans leur sillage au XX^e siècle, trouvent chez Manganelli un traitement original où le projet d'une « purification » de la langue par une exacerbation de ses qualités musicales se greffe à d'autres problématiques qui lui sont propres et que nous nous proposons d'examiner synthétiquement à partir d'une lecture ciblée de *Rumori o voci*⁴.

2.

Paru en 1987, la même année que *Salons*, recueil d'écrits consacrés à l'art où Manganelli réfléchit activement aux rapports entre la littérature et la peinture, la sculpture et d'autres formes d'expression, *Rumori o voci* est l'avant-dernier long texte créatif publié du vivant de Manganelli.

mais aussi de l'architecture. Ce sont deux formes qui dans mon cerveau d'une certaine façon [...] sont liées [...]. Par conséquent ne pas parler de musique signifie être dans la musique et ne pas être face à elle. Donc je n'ai rien à dire sur la musique en tant que telle, sinon que l'événement musical fait partie – plutôt je sens qu'il fait partie – de ma chronique mentale personnelle » (nous traduisons, comme dans tous les cas suivants).

³ *Ibid.*, pp. 45-46 : « L'écrivain a le problème d'écrire en utilisant quelque chose qui peut se présenter et se décrire comme un signifié et de devoir en même temps se libérer du signifié. Et cette machination qui aboutit à l'abolition du signifié tout en en conservant la structure est d'une certaine façon [...] le thème le plus angoissant [...] du littérateur. J'ajouterais que c'est l'éternelle ambiguïté de la littérature, dont on ne sait jamais si elle veut ou non dire quelque chose. L'écrivain sait très bien que la littérature ne veut rien dire : elle a bien d'autre chose à dire que de ne pas dire... Et dans la musique le littérateur trouve cette condition réalisée de façon particulièrement heureuse ».

⁴ Dans les pages qui suivent, les numéros de page entre parenthèses se réfèrent à la première édition (*Rumori o voci*, Milano, Rizzoli, 1987).

La « trame » de ce récit, qui est principalement narré à la deuxième personne du singulier (nous reviendrons sur ce point), est assez simple à résumer. Un voyageur éreinté, dont on ne connaît ni la provenance ni la destination, décide la nuit venue de faire halte dans un « bourg » pour se reposer. Rien n'est précisé sur la conformation du bourg, sinon que la déclivité sur laquelle il est construit aboutit à un fleuve, qui est enjambé par un pont. Ce « bourg nocturne », absolument désert, est empreint d'une atmosphère mélancolique – l'air y est « humide ou sec – mais il n'est jamais sec, il conserve toujours un parfum de larmes »⁵ (8) ; le silence qui y règne couve quelque chose de radicalement inquiétant. Soudain le voyageur (que nous appellerons désormais l'auditeur), tapi dans ce décor métaphysique, en proie à un persistant sentiment d'étrangeté, entend des bruits qu'il ne parvient pas à identifier – est-ce une porte ou une fenêtre qui grince, poussée par le vent ? Ou bien un mur qui s'effrite ? Ces bruits sont-ils réels ou rêvés ? Sont-ce des bruits ou autre chose ? Ces premières interrogations mettent en marche la machine textuelle qui, en employant toutes les ressources de la rhétorique, évoluera jusqu'au bout sur le fil du doute et de l'hésitation : l'auditeur, en proie à une appréhension toujours croissante, imaginera les bruits sous mille et une formes et multipliera les hypothèses quant à leur nature, sans jamais parvenir à aucune conclusion définitive.

Dans ce processus, le rôle de la peur n'est pas anecdotique. À tout moment, l'angoisse et l'interprétation s'entremêlent dans un seul et même mouvement fantasmagorique :

Diciamo che proprio quel momento, che voi vi descrivevate come specialmente riposante, è stato in realtà il momento iniziale della paura, la paura che ha generato i rumori. In un istante vi siete chiesti se eravate morti, se eravate giunti in un punto comunque definitivo, tale da non tollerare perfezionamenti, né correzioni, né interpretazioni. Ecco, ciò che vi appare intollerabile in quel silenzio, era appunto la coscienza che non tollerava interpretazioni, e dunque che non era possibile porsi come alternativi, come dirimpettai, come dialoganti, e sostanzialmente era impossibile vivere o comunque abitare quel silenzio. Ma a questo punto vi ha soccorso quello che da sempre è stata la vostra inesauribile risorsa: la malafede⁶ (32).

⁵ Comme de nombreux récits manganelliens, *Rumori o voci* se place dès les premières pages sous le signe de la mélancolie et de l'œuvre au noir alchimique, qui annonce la dissolution du sujet dont l'œuvre va être le théâtre (cf. en particulier *Dall'inferno, Hilarotragoedia* ou *La palude defintiva*).

⁶ « Disons que ce moment précis, que vous décriviez comme particulièrement reposant, a été en réalité le moment initial de la peur, la peur qui a engendré les bruits. En un instant,

La dynamique herméneutique qui est ainsi instaurée entre l'auditeur et les bruits suit très clairement une progression rythmée par les métamorphoses : d'abord bruits de choses inanimées, ils deviennent ensuite (sans que l'on puisse déterminer si ces transformations sont réelles ou suscitées par les phobies de l'auditeur) cris d'animaux, « gargouillement », « jappement » ou cris pluriels indéfinissables, différemment accentués ou connotés (« glapissement de faim »), puis des chœurs inhumains ou des sons sidéraux provenant des étoiles (la liste n'est pas exhaustive), avant qu'enfin l'auditeur ne reconnaisse dans cette cacophonie un magma de syllabes appartenant à un langage articulé – c'est-à-dire une ou plusieurs voix.

Il est important de souligner qu'à aucun moment les bruits ne s'extraitent ou ne se distinguent véritablement du silence qui règne dans le bourg, tant il est vrai que Manganelli définit un genre de silence propre à chaque type de bruit :

Se il silenzio puro è estraneo, e terribile in grazia della sua estraneità che lo fa incomprensibile, il silenzio impuro è distante, nel senso che in qualunque punto lo si penetri, da quel punto ricomincia un altro silenzio, ugualmente impuro, ed ugualmente illimitato. Ma la sua impurità fa sì che in quel silenzio si penetri, lentamente, fatalmente, anzi con una certa noncuranza, che tuttavia non solo si discompagna, ma fa tutt'uno con la paura [...]. Dunque, la malafede, che vi ha consentito di sottrarvi al silenzio puro, e dunque intollerabile, deserto, vi ha dato accesso al silenzio impuro, ma questo, come si dice di certi prodotti ordigni, o escogitazioni alchemiche, questo è instabile, e dunque il silenzio impuro è una sorta di superficie instabile [...] ed ecco che il silenzio impuro, nel quale vi siete rifugiati per evitare l'orrore della paura silenziosa, vi offre ora un altro, più lene e indiretto, più lento e insinuante orrore, ed è l'orrore del divenire; ma, anche se osate pensarci, nel silenzio puro non osate riparare, e dunque dovete proseguire in questo intollerabile esperimento con l'impurità silenziosa⁷ (32-36).

vous vous êtes demandé si vous étiez mort, si vous étiez arrivés à un point dans tous les cas définitif, si bien qu'il ne tolère ni perfectionnements, ni corrections, ni interprétations. Voilà, ce qui vous semblait intolérable dans ce silence, c'était justement la conscience qu'il ne tolérerait aucune interprétation, et donc qu'il était impossible de se présenter comme des alternatives, comme des voisins, comme des interlocuteurs, et substantiellement qu'il était impossible d'habiter ou de vivre dans ce silence. Mais à ce point vous avez été secouru par ce qui depuis toujours est votre intarissable ressource : la mauvaise foi ».

⁷ « Si le silence pur est étranger, et terrible en vertu de son étrangeté qui le rend incompréhensible, le silence impur est distant, dans le sens où quel que soit le point par lequel on le pénètre, ce point est le commencement d'un autre silence, également impur, et également illimité. Mais son impureté fait que l'on pénètre ce silence lentement, fatale-

Une autre catégorie de silence est évoquée lorsque les bruits, devenus « glougloutements », s'apaisent à l'improviste :

e se ne stanno chiotti, appiattiti, per così dire, e tacciono in modo tale, che quel loro silenzio non potrà non giungere come un segnale alla fonte del gloglottio; dunque, questo silenzio, che non possiamo definire né puro né impuro, possiamo dirlo sonoro, o segnaletico; e possiamo ipotizzare un dialogo tra silenzio e gloglottio⁸ (39).

Ces passages nous fournissent plus d'une précision importante, à commencer par la suivante : dans le schéma de relations que Manganelli nous propose, le contraire du silence n'est pas le bruit, mais le sens, qui relève du langage. Le sens est aux antipodes du silence (du « silence pur ») en cela qu'il nie une caractéristique fondamentale de ce dernier, à savoir, précisément, de ne rien signifier et donc de n'être pas interprétable. Entre les deux se situent différents degrés de silences « impurs », que l'on pourrait aussi qualifier de « pleins » et auxquels la musique appartient. Cette idée recoupe les remarques de Manganelli au sujet de la valeur du silence musical dans ses entretiens radiophoniques avec Paolo Terni :

La musica ha rapporto non solo coi suoni ma ha ovviamente rapporto con le pause che non sono la stessa cosa delle pause di un discorso letterario. Ha rapporto coi silenzi e direi un rapporto coi silenzi in cui i silenzi funzionano esattamente come le note musicali. Non sono un'altra cosa. Non sono una interruzione o uno iato, né uno spazio: sono una nota particolare il cui grado è caratterizzato dal manifestarsi come assenza. Ora lo scrittore si trova sempre di fronte ai problemi della [...] metabolizzazione dell'assenza. E questo problema che è, nel caso dello scrittore, aggravato

ment, et même avec une certaine nonchalance, qui non seulement n'est pas différente de la peur, mais n'est autre qu'elle-même [...]. Donc, la mauvaise foi, qui vous a permis de vous soustraire au silence pur, et donc intolérable, désert, vous a donné accès au silence impur, mais ce dernier, comme on le dit de certains produits explosifs, ou inventions alchimiques, est instable, et donc le silence impur est une sorte de surface instable [...] et voilà que le silence impur, dans lequel vous vous êtes réfugiés pour éviter l'horreur de la peur silencieuse, vous offre une autre horreur plus douce et indirecte, plus lente et insinuante, l'horreur du devenir ; mais, même si vous osez y songer, vous n'osez pas vous abriter dans le silence pur, et donc vous devrez poursuivre cette expérience intolérable de l'impureté silencieuse ».

⁸ « et ils se tiennent cois, aplatis, pour ainsi dire, et ils se taisent de telle façon que ce silence qui leur est propre ne pourra qu'atteindre la source du glougloutement comme un signal ; donc, ce silence, que nous ne pouvons définir ni pur ni impur, peut s'appeler sonore, ou signalétique ; et nous pouvons émettre l'hypothèse d'un dialogue entre le silence et le glougloutement. »

dalla sua ambiguità, dalla sua compromissione col significato, nel caso del musicista è praticamente assente⁹.

La « métabolisation de l'absence », la transposition du silence musical dans des formes littéraires et l'exploration des relations entre sens et silence sont très précisément les questions que *Rumori o voci* entreprend d'affronter. Le sens est le contraire du silence, et pourtant, tout comme le « silence impur » et le « silence sonore » ou « signalétique », il en émerge : il procède ontologiquement du grand vide initial qui est par nature inhabitable par le langage, c'est-à-dire par le sujet, en tant que le langage est, pour ainsi dire, l'« organe », le « lieu » de la conscience de soi. Toutes les œuvres de Manganelli gravitent de près ou de loin autour de ce silence pré-sémantique (ou mieux « sub-sémantique », car plus que l'origine il est le soutènement du langage), lieu délégué de l'inhumain et du monstrueux qu'elles désignent comme leur source première et dont la nuit, le néant, l'absence ou le vide sont les avatars¹⁰.

Ces réflexions nous permettent d'éclairer sous un jour avantageux deux autres conceptions centrales, s'il en est, de la poétique de Manganelli, à commencer par celle du texte comme « emblème » ou « blason » (« stemma »). Si la conscience du sujet se confond littéralement avec l'activité de production et de circulation du sens, ne serait-ce que de soi à soi¹¹, le

⁹ Paolo Terni, *op. cit.*, pp. 45-47 : « La musique a non seulement à voir avec les sons mais aussi, évidemment, avec les pauses, qui ne sont pas les mêmes que les pauses d'un discours littéraire. Elle a à voir avec les silences et je dirais avec des silences qui fonctionnent exactement comme les notes de musique. Elles ne sont pas autre chose. Elles ne sont pas une interruption ou un hiatus, ni un espace : elles sont une note particulière dont le degré se caractérise par sa manifestation en tant qu'absence. Or l'écrivain est sans cesse confronté aux problèmes [...] de la métabolisation de l'absence. Et ce problème qui est, dans le cas de l'écrivain, aggravé par son ambiguïté, par sa compromission avec le signifié, est pratiquement absent dans le cas du musicien ».

¹⁰ Déjà *Nuovo commento* (1969) s'organise autour du « vide central », dont le livre se présente comme un commentaire.

¹¹ Pour préciser cette idée, citons George Steiner : « Nos mécanismes d'identité – les procédures terriblement complexes de reconnaissance et de délimitation qui me permettent de dire que *je suis moi*, de faire l'expérience de moi-même et qui, de façon concomitante, m'interdisent de faire l'expérience de vous' autrement que par projection en imagination, par une fiction inférentielle de similitude – sont profondément enracinés dans la réalité du langage [...]. Nous ne nous parlons pas tant à *nous-mêmes* que nous *ne nous parlons*. Nous offrons à notre conscience de soi son unique garantie, constamment renouvelée, de survie particulière en dirigeant un flux de mots à l'intérieur. Alors même que nous sommes extérieurement muets, le langage est actif en nous et notre crâne est semblable à une chambre d'écho » (« L'animal doué de langage », in *Extraterritorialité*, Paris, Calmann-Lévy, 2002, pp. 98-100).

langage et la littérature peuvent alors s'envisager comme des fantômes secrétés par le sujet pour se garantir du silence, c'est-à-dire de sa propre disparition. D'où l'assimilation métaphorique du texte à un bouclier qui nous protégerait du néant, ou plus exactement aux signes héraldiques dont ce bouclier est paré et dont le propre est de signifier par rébus, symboles et énigmes¹². La littérature comme « mensonge » est une autre idée cardinale de la poétique manganellienne que notre angle d'approche nous permet d'aborder. Dans *Rumori o voci*, l'« acte de mauvaise foi » qui permet à l'auditeur de « se soustraire au silence pur, intolérable et désert » (36), acte dicté par la peur de l'anéantissement et consistant à affirmer que le silence pur a un sens (etc.), est fondateur du langage et de la littérature, qui découlent de ce mensonge premier. Même en connaissance de cause, l'écriture manganellienne n'échappe pas à cette condition : c'est pourquoi elle est si profondément empreinte d'ironie, d'une *auto-ironie* glaciale qui, partant des prémisses que nous venons d'énoncer, est seule garante d'une certaine « bonne » foi. Irrémédiablement prisonnière de ce paradoxe, cette écriture s'efforce néanmoins de remonter vers sa source, qu'elle sait être le lieu de sa propre disparition, dans un mouvement que Blanchot a magistralement saisi : « Ecrire commence seulement quand

¹² Dans le texte intitulé « Il terrore dei fiori », contemporain de *Rumori o voci* et paru dans *Salons*, Manganelli décrit cette idée en méditant sur les enluminures floréales des bibles médiévales : « Che nei fiori si possa nascondere un messaggio è anche ovvio [...] che codesto messaggio si possa decifrare pare verosimile, ma in verità è forse una temeraria invenzione, intesa a imbrigliare la fuga dall'antico terrore, il terrore dei fiori. La strana, inumana bellezza dei loro disegni tentò i disegnatori, i miniatori dei manoscritti. L'accostamento del fiore alla parola scritta indica chiaramente la cognizione come codesta parentela fosse riconosciuta naturale, necessaria, come tutte le parentele fatale e oscura [...]. Si disegnò il fiore in modo da sottrargli la grandiosa provvisorietà, ciò che lo rendeva appunto incomprensibile. Lo si stilizzò così che alludesse allo stemma, al segno araldico; o piuttosto si tolse dal suo connotato essenziale appunto l'allusione occulta, e quella si fermò accanto alle lettere della grafia umana » (*Salons*, Milano, Adelphi, 2000, pp. 80-81 : « Il est plus qu'évident que les fleurs puissent recéler un message [...] que ce message puisse être déchiffré, cela paraît vraisemblable, mais en réalité il s'agit peut-être d'une invention téméraire, ayant pour but de brider la fuite causée par l'antique terreur, la terreur des fleurs. L'étrange et inhumaine beauté de leurs dessins tenta les dessinateurs, les enlumineurs des manuscrits. Le rapprochement de la fleur et de la parole écrite indique clairement la conscience que cette parenté fût reconnue comme naturelle, nécessaire, fatale et obscure comme toutes les parentés [...]. On dessina la fleur de façon à lui soustraire son aspect provisoire grandiose, qui précisément la rendait incompréhensible. On la stylisa afin qu'elle évoque l'emblème, le signe héraldique ; ou plutôt on élimina de ses caractéristiques essentielles l'allusion occulte, et cette dernière s'arrêta à côté des lettres de l'écriture humaine »). Le stade « emblématique » de l'écriture, correspondant à une première tentative d'interprétation de l'« inhumaine beauté » des fleurs, est ici aussi présenté comme une façon de neutraliser (ou « tromper ») la peur du néant qui accompagne leur contemplation.

écrire est l'approche de ce point où rien ne se révèle, où, au sein de la dissimulation, parler n'est encore que l'ombre de la parole, langage qui n'a encore que son image, langage imaginaire et langage de l'imaginaire, celui que personne ne parle, murmure de l'incessant et de l'interminable auquel il faut imposer *silence*, si l'on veut, enfin, se faire entendre [...]. Ce point [...] est le point où ici coïncide avec nulle-part. Ecrire, c'est trouver ce point. Personne n'écrit, qui n'a rendu le langage propre à maintenir ou à susciter contact avec ce point »¹³.

3.

Ainsi, par une sorte de perpétuel retour sur soi, la narration de *Rumori o voci* aspire sans relâche à réintégrer le degré préverbal du « silence impur ». D'abord bruit, puis son, cri, syllabe... Le lecteur est amené à suivre pas à pas ce que l'on pourrait appeler une « logogénèse » : une naissance de la parole avant qu'elle ne soit proférée¹⁴. Mais cette pénétration littéraire des soubassements du langage ne peut pleinement s'accomplir que si la prose aspire à se libérer de sa gangue « honteuse » et trompeuse de signification – autrement dit, en bonne logique manganellienne, à devenir musicale.

D'un point de vue poétique, cette exigence se fait sentir à tous les niveaux du texte par des emprunts évidents aux formes de la composition musicale. Lorsqu'on le lit d'une seule traite, comme on écoute une symphonie, le texte apparaît clairement structuré en une succession de mouvements entrecoupés de pauses. A chaque nouvelle métamorphose des bruits, la représentation que l'auditeur se fait du bourg nocturne et

¹³ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, 1989, « Folio », pp. 51-52.

¹⁴ Remarquons que dans le système d'équivalences de la « pseudo-théologie du langage » manganellienne, le sujet et l'univers étant essentiellement de nature linguistique, cette logogénèse se double d'une cosmogénèse et d'une psychogénèse, que Graziella Pulce commente ainsi : « L'ascoltatore comprende la coscienza del suono : senza di lui i suoni sarebbero disorientati e ignoti a se stessi. [...] La natura cosmogonica del testo consiste nel seguire l'estrazione delle cose che esistono dal nulla, secondo un percorso che va dal casuale sbriciolamento alla catastrofe finale, dove però la direzione è ancipite e la dinamica può essere intesa nel progressivo frantumarsi del mondo come pure nel suo sistematico procedere aggregante » (*Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 127 : « L'auditeur comprend la conscience du son : sans lui, les sons seraient désorientés et s'ignoraient eux-mêmes [...]. La nature cosmogonique du texte consiste à suivre l'extraction du néant des choses existantes, selon un parcours qui va de l'effritement fortuit à la catastrophe finale, où cependant la direction est double et la dynamique peut être comprise aussi bien comme fragmentation progressive du monde que comme processus agrégatif systématique »).

de sa propre situation se trouve également modifiée¹⁵ et les interrogations sur les éléments qui composent le décor – la nuit, le fleuve, le pont, les maisons, ou même le silence – sont réitérées et traitées à la façon de thèmes, sur le mode de la récurrence et de la variation. Par ailleurs, fait inhabituel chez Manganelli, la prose est singulièrement pauvre en images. Nous sommes bien loin du magma d'impressions visuelles de *Dall'inferno* ou de *Sconclusionone* qui, comme la plupart des œuvres du corpus, s'efforcent de stimuler l'œil intérieur, la capacité à voir du lecteur. Le bourg nocturne de *Rumori o voci* est impalpable et abstrait, nous le découvrons à l'aveuglette. Enfin, la succession d'apories et de paradoxes qui court-circuitent sans relâche toute tentative de construction rationnelle (ou même seulement raisonnable) a naturellement pour effet de pousser le lecteur à focaliser son attention sur les qualités prosodiques du texte.

Ce lien poétique unissant le *nonsense* (le « court-circuit » du sens) à la prosodie est explicitement souligné par le narrateur lorsque les bruits, devenus chœur de syllabes chaotiques et insensées, semblent avoir acquis toutes les caractéristiques du discours :

un discorso cui ti adatti, che accetti, cui indulgi, che assecondi, cui obbedisci, che annoti, cui assenti, giacché essendo, codesto discorso, nient'altro che malattia, esso non è malattia, ma sensatezza, quella dissennata sensatezza che sola ti è persuasiva. Senti come rintoccano le consonanti nasali, e lo strisciare delle sibillanti, queste straccione con vocazione di serpe, e cadono davanti a te dure, sassose gutturali, consonanti sgraziate, ciottoli da scagliare, balbuzie ossuta; e ascolta transitare le veloci vocali, finte aures, cantilene che subito si sfrangiano, aaaa, presunzione che digrada in eee, ipocrita mitezza che discende in iii, riso ebete che in ooo si fa tronfio ma infine riposa nel tristo sopore dell'uuuu, e così le vocali insensate si inseguono, e tu catturi una enne, animaletto senza denti, un fluttuare di elle¹⁶ (92).

¹⁵ Cette représentation est désignée dans le texte comme la « carte » (« mappa ») du bourg ou de la nuit. Nous retrouvons ici l'idée manganellienne de l'emblème comme première manifestation muette du sens (cf. n. 12) et un point de contact entre les modes de signification propres à la musique et à la littérature, qui signifient d'abord par images et par le tracé qu'ils laissent dans l'imagination de l'auditeur/lecteur (leur forme ou architecture).

¹⁶ « un discours auquel tu t'adaptes, que tu acceptes, envers lequel tu es indulgent, que tu appuies, auquel tu obéis, que tu annotes, que tu approuves, puisque ce discours n'est rien d'autre que maladie, il n'est pas maladie, mais bon sens, ce bon sens insensé qui seul te persuade. Écoute comment sonnent les consonnes nasales, et le rampement des sifflantes, ces va-nu-pieds à vocation de serpent, comment tombent devant toi de dures et pierreuses gutturales, consonnes disgracieuses, cailloux bons à lancer, bégayement ossu ; et écoute transiter les voyelles rapides, fausses aures, cantilènes qui se brisent aussitôt, aaaa, présomption qui s'estompe en eee, hypocrite douceur qui descend en iii, rire hébété qui en

Dans un essai sur *Dall'inferno*, Giuditta Isotti Rosowsky rappelle en citant les travaux sur le rythme d'Henri Meschonnic que c'est au niveau de la prosodie que se situe le processus de « subjectivisation du langage » par lequel le narrateur, en dépit du caractère impersonnel et arbitraire des signes qu'il emploie, imprime sa présence dans le texte ; ce qu'elle écrit au sujet de la prose de *Dall'inferno* peut également s'appliquer à celle de *Rumori o voci* (qui est d'ailleurs cité dans la même étude) : « contre la figure de l'auteur, Manganelli affirme la subjectivisation du langage [...] [c'est-à-dire] la dynamique d'attraction et de répulsion qui anime la réalité matérielle de la langue avec les phénomènes de prosodie et d'accentuation qui mettent en acte des paradigmes sémantiques différents de ceux du groupe du signifié »¹⁷.

Il convient, pour compléter ce rapprochement, de rappeler que la non-existence du sujet (en particulier de l'auteur) est un thème récurrent chez Manganelli ; la « subjectivisation du langage » qui s'opère sur le plan de l'énonciation (ou pour reprendre Meschonnic, qui part de Benveniste, de la « signifiante sémantique ») devrait donc logiquement faire état de l'absence d'un sujet de l'énonciation.

C'est précisément ce à quoi vise l'ambiguïté fondamentale qui est mise en place à ce niveau. Le « tu », en effet, a plusieurs destinataires possibles. Sur le plan de l'énoncé, il s'adresse à l'auditeur. Sur celui de l'énonciation, au lecteur. L'emploi de la deuxième personne du singulier a essentiellement pour effet, plus que de susciter, de s'emparer de l'attention et des facultés du lecteur et, pour ainsi dire, de les retenir captives au cœur de la machine textuelle (« tu entends ceci », « tu imagines cela »...). Nous comprenons que la situation imaginaire de l'auditeur aux prises avec les bruits dans l'énoncé reflète fidèlement, au niveau de l'énonciation, celle du lecteur face aux signes et aux bruissements du texte ; le premier est victime des sons comme le deuxième l'est de la prose et tous deux sont confrontés à la même question cruciale, à laquelle ils ne peuvent se dérober : « bruits ou voix », « sons » ou « sens » ? Enfin, autre destinataire possible, le « tu » peut s'adresser au narrateur même. L'hypothèse d'un tutoiement à part soi nous amène à appréhender le texte comme un monologue intérieur : l'auditeur *est* le narrateur ou l'auteur

ooo se bouffit d'orgueil mais qui enfin se repose dans le triste assoupissement de l'uuuu, et ainsi les voyelles insensées se succèdent, et tu captures un 'n', petit animal sans dents, une fluctuation de 'l' »

¹⁷ Giuditta Isotti Rosowsky, « *As I have heard from Hell* », *una fantasmagoria*, in *Giorgio Manganelli, una scrittura dell'eccesso*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 125-126.

que l'on imagine à l'écoute de son propre inconscient, l'oreille tendue vers l'obscurité confuse et le silence impur qui y règnent, tout absorbée par les bruissements de la prose à sa source, pendant qu'elle naît.

Cette mise en abyme de l'énonciation est le ressort poétique d'un renversement par lequel le lecteur se trouve projeté dans la situation du narrateur, dont la voix, bien qu'étrangère, se révèle être la sienne propre. Le « je » et le « tu » sont interchangeables : ils se confondent dans une seule et même zone verbale impersonnelle et nous apparaissent comme de simples éléments structurels, comme des organes du « il ».

Cette idée est clairement exprimée par le narrateur à la fin du texte lorsque les bruits sont enfin envisagés comme une seule et unique voix : « una voce, mio caro, una sola voce. E non ha nome, sebbene senza nome non possa darsi. Una voce che ti parla da sempre dentro la bocca, come la notte ti sta dentro la bocca »¹⁸ (142). Ou encore, lorsque le narrateur se définit lui-même comme une « non-voix », malgré tout porteuse d'une promesse de libération de la prison linguistique et existentielle qui confine le moi (ou mieux qui *est* le moi en tout et pour tout) : « io dovrei parlarti, io nonvoce, della lacerazione della notte, e della progettazione dell'alba, del barlume »¹⁹ (145).

L'on comprend, au terme de ces réflexions synthétiques, que le travail obstiné de la prosodie et la tension constante de l'écriture vers les structures et les modalités de la composition musicale visent non seulement, dans un sens mallarméen, à une « purification » de la langue, mais aussi, par là même, à une réfutation du sujet en littérature – ou plutôt des sujets : de l'auteur et du lecteur, qui sont envisagés comme des organes de l'œuvre. Sous différentes formes, la non-voix de *Rumori o voci* est celle de tous les narrateurs manganelliens ; c'est à partir d'elle que se déploie la « pseudo-théologie du langage » – à proprement parler, une esthétique – que Manganelli, de *Hilarotragoedia* à *Encomio del tiranno*, élabore sur la base d'un seul axiome, que nous formulerions ainsi : l'homme est une propriété du langage.

¹⁸ « Une voix, mon cher, une seule voix. Et elle n'a pas de nom, bien qu'elle ne puisse exister sans nom. Une voix qui depuis toujours parle dans ta bouche, comme la nuit réside dans ta bouche ».

¹⁹ « Je devrais te parler, moi la non-voix, de la lacération de la nuit, et du projet de l'aube, de la leur ».



Musica, polvere e scrittura nel racconto *L'orecchio assoluto* (1997) di Daniele Del Giudice

Claudia Zudini
Université Paris 8

In un celebre passaggio del V capitolo del romanzo *Casa Howard* (1910) di Edward Morgan Forster, uno dei personaggi principali, Helen, ascolta una esecuzione della *Quinta sinfonia* di Beethoven e si trova a tradurre la musica nelle immagini e nei pensieri della propria mente:

Durante gli applausi Helen si fece strada per uscire. Desiderava esser sola. La musica le aveva riassunto tutto ciò che le era accaduto o avrebbe potuto accaderle nel corso della vita. Essa la interpretò come un'affermazione tangibile, che non avrebbe mai potuto essere superata. Per lei le note significavano questo e quest'altro, e non potevano avere altro significato, né poteva averlo la vita¹.

In questo passaggio, il narratore delinea un rapporto forse abbastanza comune di fruizione della musica: in maniera implicita, è messa in rilievo una percezione della espressività del linguaggio musicale che sembra caratterizzata, al di là della sua leggibilità tecnica di cui qui non si argomenta, da una sorta di opacità, di astrazione. L'intensità della melodia, affrancata da un contenuto o da un orientamento interpretativo visualizzabile o verbalizzabile a priori, come invece accade più facilmente nel caso di un testo o di una immagine, è declinata dalla giovane ascoltatrice nell'ambito della propria esperienza, secondo un approccio banalmente emotivo: «Evidentemente la musica l'ha commossa profondamente», commenta rapidamente un altro personaggio di *Casa Howard*; la sinfonia ha parlato ad Helen della sua propria vita.

¹ Edward Morgan Forster, *Casa Howard* (*Howards End*, 1910), trad. di Luisa Chiarelli, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 41.

Si tratta, quindi, di una fruizione soggettivante della musica, che di questa permette di attenuare la astrazione, rendendola un oggetto più sensibile, «un'affermazione tangibile» addirittura, e provvisto di linee di confine, di limiti che lo separano da altri oggetti o da un tutto indistinto: Helen sente che «le note [...] non potevano avere altro significato». A sua volta la musica sembra conferire alla esperienza soggettiva un inquadramento onnicomprensivo, metafisico e simbolico, intenso e fatale: la sinfonia ha parlato ad Helen della sua intera esistenza, le ha «riassunto tutto» quello che alla giovane donna «era accaduto o avrebbe potuto accaderle nel corso della vita». Il presente storico del tempo della esecuzione sembra trasfigurare in un presente gnomico: come un oracolo, la sinfonia ha parlato a Helen anche di quella parte della sua vita che la giovane donna ancora non conosce, del futuro e delle sue differenti, incognite possibilità; la musica le orienta nel sentimento stesso che essa suscita in Helen.

Qualità analoghe sembra accordare alla musica anche il protagonista anonimo e autodiegetico del racconto *L'orecchio assoluto* (1997) di Daniele Del Giudice. Egli sembra portare a estreme conseguenze una fruizione soggettiva e introspettiva della musica, di cui il personaggio generalizza la fenomenologia, slegandola da una occasione, da un ascolto o da una esecuzione particolare. Tuttavia, egli non la spiega in modo piano e sintetico come fa Helen, anzi si libera esplicitamente dell'equivalenza facile, un po' ordinaria, per cui la musica sarebbe tradotta mentalmente in discorso. La esprime invece per una successione di immagini metaforiche che amplificano il potere con cui questa arte agisce nel suo animo²: «Quanto al parlarli, non è vero, la musica non mi ha mai parlato, agganciava dentro di me fili sottili che non conoscevo, profondi come alghe, la musica li portava in superficie, e all'improvviso faceva spuntare un capo, io dovevo solo prenderlo e tirarlo» (p. 10). Analogamente a ciò che accade nel passaggio di Forster, la musica è investita dal personaggio di Del Giudice di una capacità oracolare e di orientamento fatale di una esistenza individuale, soggettiva, dal contenuto altrimenti sconosciuto. Tale capacità di orientamento è configurata dal narratore come un caso estremo di trasporto, e non si sceglie qui pianamente di fare ricorso proprio a questo termine. Esso designa, infatti, nel linguaggio comune, la qualità prettamente patetica di una esecuzione o della recezione della musica: si suona con trasporto, nonché ci si lascia trasportare, come del

² Qui e in seguito si cita Daniele Del Giudice, *L'orecchio assoluto*, in *Mania*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 5-44.

resto capita a Helen. Ma ‘trasporto’ è, in musica, anche termine tecnico: così è chiamata la pratica di trasposizione di una parte, destinata a essere eseguita in una data tonalità, in una tonalità differente, alcuni toni o semitoni sopra o sotto.

Il narratore di *Del Giudice* sembra giocare con queste accezioni: il trasporto patetico con cui si usa visualizzare figuratamente la occasione emotiva che la musica offre a chi la produce o a chi la ascolta è, nelle sue parole, trasposto in un contesto meno positivo, più ambiguo, ed è svolto dalla metafora di un trasporto illecito, fisico, necessario ma minaccioso, certamente inquietante, quello che un *paquebot* garantisce sbrigativamente a un emigrante clandestino:

La musica era rivelazione, ma non di carattere generale, rivelava cose ‘per me’, era un contrabbandiere che passava di notte il borderline e lasciava al di qua ciò che non sospettavo. Di più, la musica contrabbandava anche me, mi faceva passare il confine come un emigrante clandestino, mi portava fuori, e questo fuori si risolveva sempre in un’azione (p. 10).

La allusione metaforica (l’immagine dell’emigrante clandestino) a una situazione di irregolarità e di illegalità è, poco oltre, resa più esplicita dal personaggio narratore, laddove egli precisa il carattere parzialmente negativo di quelle che per lui sono vere e proprie profezie musicali, di nuovo qui declinate attraverso la metafora sottomarina: «La musica era rivelazione, ciò che portava a galla di me era spesso materia torbida e putrescente, altre volte più linda e confessabile; con gli anni s’impara ad ammettere molto di sé, ancora qualche anno e s’impara ad agire senza scrupoli quel che si è» (p. 10). La musica è dunque mostrata dal protagonista dell’*Orecchio assoluto* come una sorta di terapia che gli permette di stabilire un rapporto edificante con se stesso («s’impara [...] per quel che si è»): essa favorisce, cioè, una acquisizione progressiva di coscienza di sé, un coraggio introspettivo che è altrove tematizzato nel racconto, attraverso frequenti allusioni alla postura propria di chi ha saputo far tesoro dall’esperienza («col tempo») e che ha una visione consapevole della sua propria evoluzione, dei cambiamenti di visione del mondo che in lui si sono manifestati o costruiti: «quando ero giovane credevo [...], ma invecchiando scoprivo» (p. 6), «il senso di quiete cui accennavo si riferiva a molto tempo fa» (p. 7), «ciò che da giovane avrei pensato» (p. 8), «io vengo da un’epoca in cui» (p. 9), «una musichetta da nulla m’era sembrata all’inizio [...] e avevo impiegato qualche secondo prima di rabbrivire» (p. 11), «In queste settimane ho imparato» (p. 12), «qualcosa

sui periodi della mia vita, su come si cambia in peggio o in meglio» (p. 18), «Ebbi nostalgia di una situazione completamente diversa» (p. 20), «mi ci volle del tempo» (p. 20).

Tale rapporto edificante con se stesso, che la musica favorisce, si propone a sua volta come una sorta di giustificazione morale rispetto alle azioni di cui essa è motore e che, se esse non spiccano per speciale perversione, segnano tuttavia un percorso di scelte concrete che sembrerebbe un po' scialbo, forse amaro o intimamente deludente, forse soltanto molto ordinario, se non fosse che il protagonista pretende di esservi stato guidato, pressoché spinto dalla musica: un matrimonio, poi il divorzio, una tesi, l'avvio di una carriera all'estero, la riconversione a una professione più comoda ma vacua:

Fu una musica a farmi sposare mia moglie, un'altra musica parecchi anni dopo mi separò da lei, [...] so qual è la musica per cui lasciai il mio paese, quale la musica per cui mi laureai in scienze politiche con una tesi sulla risoluzione delle controversie internazionali, per quale musica abbandonai quella carriera e cominciai il mestiere che ho fatto poi, uno di quei mestieri di mediazione così facili e lucrosi che non sembrano nemmeno un lavoro, accostare attività apparentemente distanti, stabilire contatti tra persone che non ci penserebbero, molti viaggi, molti incontri, molte chiacchiere (p. 10).

La musica è concepita come destino: essa serve al protagonista per giustificare dall'esterno, moralmente il proprio percorso esistenziale, che da essa è organizzato nella percezione e nella memoria: «La mia vita io la divido nel ricordo non per epoche o per città, ma per musiche» (p. 10). La musica è dunque mostrata dal personaggio narratore come il motore dell'azione e del ricordo. L'azione è ricordata nel racconto, la narrazione è dunque anch'essa mossa dalla musica. Infatti, l'argomento dell'*Orecchio assoluto* è il resoconto di una delle azioni che la musica spinge il personaggio principale a compiere; essa si delinea come l'azione esemplare, la più speciale e impressionante, e quella che, ben più che un divorzio o una riconversione professionale, pesa sul mondo esterno all'animo del protagonista e pregna il lato oscuro della sua personalità, quel lato che soltanto con il tempo egli ha imparato a formulare e ad accettare. Questa volta, infatti, la musica ispira al protagonista una azione delittuosa, un crimine: un omicidio, «il bisogno lucidissimo e insopprimibile di uccidere qualcuno» (p. 13). *L'orecchio assoluto* racconta l'arrivo del personaggio a Edimburgo, la sua ricerca aleatoria di una vittima, l'uccisione di questa, la partenza.

Il protagonista si confronta con inquietudine al proprio desiderio di uccidere. Si tratta per lui, di un sentimento inedito, inquietante come la metafora con la quale egli lo esprime la prima volta nel racconto, che sembra tratta dalla narrazione fantastica di una storia di fantasmi; esso è, infatti, «una fessura gelida, un soffio freddo di puro ghiaccio che mai avevo avvertito prima» (p. 7). Dal giorno in cui ha provato tale desiderio, paura e sgomento dominano il suo cuore; vorrebbe liberarsene, almeno sviare questi sentimenti angoscianti, «qualunque filo mi distraeva da ciò che temevo» (p. 7). Diventa paranoico, sa di essere in potenza un criminale in fuga: «ancora incredulo per il nome che m'ero inventato poco prima, incredulo e agitato» (p. 9), «temevo di essere seguito e ogni tanto mi voltavo [...] e quel voltarmi e controllare mi faceva orrore» (p. 10).

Il delitto tuttavia lo attrae irresistibilmente, nonostante la sua natura immorale, di cui il personaggio è consapevole: «purtroppo la mia musica di quel momento la possedevo già» (p. 11); «Ero disperato che si trattasse di un ragazzo, ma ero sicuro che fosse lui la mia vittima» (p. 23). La musica, presentata come un destino esterno all'uomo, serve a giustificare oggettivamente una situazione di possibile dilemma interiore e soggettivo: il delitto che il narratore si accinge a compiere ha così un «movente puro, venuto da una musica» (p. 14) e si configura come una evidenza assoluta, una «necessità profonda» a cui egli è attaccato biologicamente «come un insetto al suo filo di bava» (p. 14), egli ne parla come di un dovere inaggirabile, gli è impossibile disobbedire a «quel che dovevo fare» (p. 16), a «quel che dovevo compiere» (p. 17), gli è impossibile disattendere alla necessità superiore di cui la musica lo investe, in particolare nel momento culminante che precede di pochi istanti il crimine vero e proprio:

Come resistere a quella forza che mi scuoteva e mi tirava, subito dentro la casa, senza precauzioni, senza prudenza, come un vento che spalanca una finestra, niente astuzie né per il prima né per il dopo, e come potrebbe la necessità, una necessità così dirompente ordinarsi per gradi, accettare la pazienza di una finzione, mantenere un contegno, recitare una parte (e quale poi ?), suonare e dire mi scusi, ho sbagliato indirizzo, e intanto mettere un piede nella porta e afferrarlo per il collo... (p. 24).

Tuttavia, tale caratterizzazione della musica come destino assoluto, esteriore, che oggettiva, e quindi deresponsabilizza la azione individuale non è monolitica. Il narratore dell'*Orecchio assoluto* non tace, in effetti, una interpretazione alternativa del suo rapporto con la musica e in particolare con la melodia specifica che lo spinge al delitto, la quale,

paradossalmente, non è altro che un motivetto di cui egli ha registrato un brano quasi casualmente. E se in una narrazione di matrice fantastica la oggettivazione di una forza sovranaturale rimarrebbe integra dall'inizio alla fine del racconto, nella novella di Del Giudice la sua realtà è invece anche diffidata parzialmente dal narratore, che sembra a tratti riconoscerne invece la natura squisitamente soggettiva, di vera e propria pulsione psichica o patologica, e quindi la manipolazione che egli stesso opera sui fatti che racconta, laddove pretende di essere agito dalla musica sovranaturale, anziché di agire e di giustificare il proprio arbitrio invocando il potere compulsivo della musica.

Per esempio, se da una parte egli sottrae la propria azione individuale alla responsabilità, affermando che «La musica aveva sempre deciso per me», dall'altra riconosce che essa lo fa «strappandomi le azioni» (p. 13), portando «alla coscienza qualcosa che non mi aspettavo, che nessuno mai si aspetterebbe» (p. 13), ma che già era forse riposto nell'inconscio. Altrove, il narratore autodiegetico sembra oscillare tra le due possibili interpretazioni del suo rapporto con la musica, come mostrano i meccanismi di revisione verbale di alcune sue considerazioni, in cui essa è dapprima oggetto che subisce la azione, cioè la manipolazione del personaggio, poi, secondo una pura giustapposizione, soggetto dell'azione che essa fa subire al personaggio: «Anche stavolta avevo trovato la mia musica, o meglio lei aveva trovato me» (p. 13); o allora essa è dapprima soggetto della azione, per essere però, subito dopo, di nuovo ridotta al rango di oggetto: «mi tornò in mente la musica. No, non mi tornò in mente, la cercai» (p. 24).

A tratti, il narratore sembra anzi formulare anche più esplicitamente la propria operazione di manipolazione della musica. Egli riconosce, per esempio, la propria personale capacità di controllo memoriale sulla musica, che in precedenza aveva nondimeno imposto al lettore come il criterio stesso della sua propria selezione memoriale: «sapevo come chiamare la musica dalla memoria, comandare alla memoria della musica come si comanda un muscolo o un nervo» (p. 25); tuttavia, nella stessa occasione, egli non rinuncia a ricordare metaforicamente che è dalla musica che riceve gli ordini, poiché continua: «la mia musica di quel momento, mi rivolsi a lei come ci si rivolge a un superiore». E, analogamente, egli non nasconde al lettore che l'ordine inaggirabile di uccidere, che egli attribuisce alla musica, è forse invece una sindrome individuale, una ossessione violenta attraverso la quale egli si è «guadagnato quel restringimento di campo,

quella concentrazione, che immettono nella cerchia limitata e tesa della mania» (p. 14).

Mania essendo il titolo della raccolta di Del Giudice della quale *L'orecchio assoluto* è il racconto incipitario, e la raccolta configurandosi dunque come la «cerchia» alla quale la sindrome permette l'accesso, l'atto affabulatorio, la scrittura è qui di nuovo implicata per allusione metatestuale nelle considerazioni contraddittorie del narratore intorno alla natura alternativamente oggettiva e soggettiva dell'agire. Anche se tale implicazione è implicita, non è difficile vedervi una problematizzazione del gesto autoriale: come la musica si configura ora quale movente esterno e assoluto (destino), ora quale tramite di una esternazione soggettiva e compulsiva (mezzo e pretesto), anche la scrittura, e con essa il ruolo autoriale, sembrerebbe rimanere in bilico tra una valutazione tendente a sottolinearne la ispirazione, il respiro universale, e una valutazione che ne mette invece in rilievo il carattere di occasione personale, nominale, manipolatrice.

Tali due opposti orientamenti epistemologici organizzano la duplice strategia del narratore che si è vista fino a qui in atto nel testo, e che il protagonista autodiegetico del racconto supporta anche in qualità di personaggio. È, infatti, come personaggio che egli resta sordo ai discorsi di una sconosciuta con la quale si trova per caso a cenare in un ristorante, la quale, nel corso della conversazione che i due si trovano a intrattenere, esplicita il carattere soggettivo dell'azione degli individui, con una affermazione che normalizza la portata fatale e oggettiva che il protagonista attribuisce al proprio agire: «C'è un momento nella vita di un uomo in cui cerca un'azione risolutiva [...]. È un momento particolare, e ognuno lo risolve a modo suo» (p. 19).

Nondimeno, come narratore, egli autorizza il discorso della sconosciuta a comparire testualmente nel racconto. Tale presenza si accorda con quella che si è detta essere la interpretazione alternativa del rapporto del protagonista con la musica, secondo la quale egli la manipola per giustificare e deresponsabilizzare la propria azione soggettiva, pretendendo di attribuirle una matrice invece oggettiva, sovranaturale e assoluta. Nel senso appunto di tale manipolazione sarà allora da leggere una affermazione che il narratore protagonista confina in una parentesi, forse per non sabotare troppo frontalmente la immagine della musica che egli ha già in parte imbastito, quella che ne fa un movente puro e esterno: «(del resto nella mia vita sono sempre state importanti canzonette stupidissime e grandi polfonie, tamburi africani e note isolate, gravi e profonde, ripetute all'infinito, la

musica mi si offriva come un insieme da cui estraevo ogni volta ciò che mi serviva» (p. 11). Tale affermazione in apparenza innocente, banale («del resto»), è paradigmatica del conflitto che vive il protagonista autodiegetico dell'*Orecchio assoluto*: esso oppone due visioni alternative dell'agire umano, l'agire come destino oggettivo e obbligato, e l'agire come libero arbitrio e responsabilità individuale; si è mostrato come, nella narrazione, entrambe si addensino simbolicamente attorno al tema del rapporto del personaggio con la musica, allusivo a sua volta del rapporto dell'autore con la scrittura.

In tale rapporto conflittuale sono implicati in modo emblematico anche altri due personaggi del racconto, entrambi, su due diversi livelli, antagonisti del narratore autodiegetico, nonché, nel contesto della azione delittuosa che questi evoca e che in parte mette in opera, rispettivamente vittima e investigatore del delitto. Soccombe alla mania omicida del protagonista un giovane scozzese appassionato di ittica, la cui casa è invasa da acquari di ogni dimensione. Proprio per intrattenere i pesci, suoi muti compagni di vita, questo giovane, su cui l'impulso omicida del protagonista si abbatte in un goffo corpo a corpo, compone brani musicali in forma di *pastiche*, così come un romanziere può riusare materiali preesistenti per creare un proprio testo³:

«Sono musiche che faccio io,– disse. – Le faccio per i pesci. Non sono un musicista. Non saprei leggere nemmeno una nota, prendo pezzi di musica già fatta, li prendo qua e là, brani di ogni tipo, li taglio, li innesto come si fa per le piante, li incrocio come si fa coi cani, li mescolo, li ripasso e li riverso, quando escono da qui non hanno più nulla dell'originale, sono un'altra musica, musica mia» (p. 30).

Nel corso di una breve conversazione, il protagonista apprende che proprio a partire da una simile operazione il giovane ha creato la melodia che lo ossessiona e che lo spinge, dunque, a ucciderne l'autore stesso. Si tratta di un gesto emblematico: esso si configura, infatti, come la soppressione di una accentuata soggettività manipolatrice (riuso e *pastiche*), analoga a quella che si dibatte nel narratore stesso, ma al contempo libera dal conflitto in cui quest'ultimo invece, come si è visto, si agita. Nella direzione di una qualità autoriale forte ma disinteressata è da leggere l'anonimato dietro il quale il giovane scozzese la nasconde e che la sua opera interPELLA; invece di rivendicare la propria identità di autore, egli preferisce in effetti divulgare

³ Per l'analogia tra l'attività di questo personaggio e la pratica letteraria del *pastiche*, cfr. Alessandro Iovinelli, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella letteratura italiana degli ultimi trent'anni*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2005, pp. 332-333.

i proprî brani musicali in «Blind transmission» (p. 43); nessuno saprà chi li ha realizzati né chi li ha ascoltati e apprezzati, «tu non sai chi ti ascolta né se qualcuno ti ascolta» (p. 42).

A sua volta ascoltatore e, per così dire, solerte ammiratore della musica del giovane anonimo dalla quale egli è ossessionato, il narratore del racconto trasgredisce a questa scelta di anonimato autoriale del ragazzo e, a sua volta imbastendo una opera, cioè facendosi autore di una narrazione in cui dice 'io', mette in scena sé e l'altro, pretende individualità e identità, irrompe nell'anonimato, così come, fisicamente, nella casa dell'altro, e lo uccide. Vero movente di questo assassinio sembra allora essere l'invidia: il narratore autodiegetico sopprime l'autore che egli stesso vorrebbe, ma non sa essere. Schiavo delle proprie argomentazioni oscillatorie con cui costruisce motivazioni e trama del proprio racconto, egli ha bisogno di eliminare l'autore suo antagonista che rivendica l'anonimato e il silenzio; il ragazzo vive, infatti, in un mondo di pesci e di musica, incarna la frustrata convinzione del narratore che «nessun legame si costruisce con le parole» (p. 19) perché non sembra avere bisogno dei legami relazionali e sociali che la individualità garantisce; egli vive e fa vivere la propria opera in un mondo che non si piega al relativismo della soggettività.

Paradigmatica di questo aggiramento del relativismo e, dunque, della superiorità autoriale dello Scozzese è la qualità rara, il vero e proprio «dono di natura» che, come apprende a posteriori il narratore, egli possiede: il ragazzo, infatti, «aveva l'orecchio assoluto», ovvero «la capacità di percepire ed emettere una nota senza bisogno di ricavarla dalla relazione con le altre» (p. 43). Ed è il secondo antagonista del narratore, uno scienziato specialista della polvere che egli incontra a due riprese in treno, arrivando a Edimburgo, poi al momento di lasciare la Scozia, che esplicita nel senso della invidia il movente del delitto. «Chi potrebbe uccidere un ragazzo con l'orecchio assoluto, se non qualcuno che ha, diciamo, un orecchio relativo?», egli si chiede bonariamente sfogliando la cronaca nera di un giornale. Poco oltre, lo studioso nota sui pantaloni dell'altro un granello di polvere che potrebbe accusarlo della azione delittuosa, poiché proviene dall'acquario della vittima. Lo scienziato dà così concretezza al «terrore istintivo» (p. 39) che egli suscita nel narratore e assolve alla funzione indagatoria che questi sembra affidargli fino dalle prime pagine del racconto, laddove aveva notato la «sensazione inquisitoria» (p. 9) che lo studioso della polvere gli ispira fino dal loro primo incontro.

Una seconda verità è inoltre appostata nel discorso apparentemente cordiale di questo *detective* dilettante: l'articolo di giornale precisa che la morte del giovane scozzese è stata in realtà causata dal morso di un pesce minuscolo ma velenoso, scappato dall'acquario durante la violenta, maldestra colluttazione tra l'aspirante assassino italiano e l'ignara vittima. Tale rivelazione scagiona il narratore, ma paradossalmente lo condanna anche alla relativizzazione definitiva di una azione che aveva pensata come assoluta e suprema; essa è stata, di fatto, realizzata da un altro. Il narratore rimane dunque autore mancato, incapace di quel «pouvoir d'initiative» che si usa, con Benveniste, rintracciare nella etimologia stessa del nome *auctor*, (da *augeo* latino)⁴. A questa aporia fanno riferimento le ultime righe del racconto, in cui il narratore, confrontato a questa nuova deligitimazione della propria efficacia, si chiede con angoscia se il mancato delitto «come azione, sarebbe stata sufficiente?», rivelando una possibile serialità patologica della propria vocazione di *killer*, a cui nessun assassinio potrà mai bastare.

A questo scacco della azione assoluta lo condanna l'intuito di uno specialista dell'assoluto: lo studioso della polvere è presentato, infatti, come una sorta di scienziato filosofo, capace di «stringere l'intelligenza con un argomento» (p. 8); egli crede nella polvere, vi vede un vero e proprio «pulviscolo cosmico», «una voce dal cosmo» e, coerentemente col suo statuto di *detective* del racconto, «una impronta digitale» di ogni essere, nonché una entità analoga agli atomi di Democrito, cioè un fondamento fisico, si potrebbe dire relativo, di una realtà metafisica, quindi assoluta. Ed è a lui che il narratore, all'inizio del racconto, ha suo malgrado rivelato la propria aspirazione a una scrittura dell'assoluto:

Della polvere, se proprio dovevo pensarci, io ricordavo il piacere nell'inghiottirla col bocchettone dell'aspirapolvere aprendo un solco di pulito nei tappeti come in un campo arato, vera e propria resurrezione del pelo, e quella resurrezione della casa dalla polvere non dico che fosse una resurrezione anche per me, ma ne ricavo una certa quiete (p. 9).

Facendo allusione a una metafora antica che associa aratura e scrittura⁵, il narratore vagheggia qui un rapporto positivo con il reale («quiete»), segnato dalla rigenerazione di sé e di tutto («resurrezione»), che egli ha cercato di inseguire con le parole.

⁴ Cfr. Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Minuit, 1969 t. II, p. 144.

⁵ Cfr. Elio Grazioli, *La polvere nell'arte*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 217.

La littérature pour la musique



Ariosto, Ferrara e la musica

Gianni Venturi

Institut d'Études de la Renaissance de Ferrare

L'argomento di questa lettura potrebbe rimandare a una definizione pregnante con la quale concordiamo: «Una delle ragioni dell'immensa popolarità del poema epico di Ariosto fu che esso non soltanto si leggeva bene, ma suonava bene»¹. E per restare in quel campo che *solum* è mio come ammoniva Dante, e che si è concretizzato nella lunga passione e scrittura per e su Ariosto poeta ma, nello stesso tempo, applicando un'altra scelta a cui non resisto, ed è quella che induce a credere che l'erba del vicino è sempre più verde, apro un discorso che, da parte mia, vorrebbe essere storico-critico attorno a quella fucina d'idee, di realizzazioni, di grandioso spettacolo che è la corte di Ferrara in scena. È giusto dunque riconoscere *a priori* i debiti senza i quali questa lettura ariostesca ben poco avrebbe potuto aggiungere al già detto: questi sono i doni graditi di un'amicale consuetudine di lavoro e di una corripendenza amicale a prova di tempo. Mi occorre perciò dichiarare la mia riconoscenza *in primis* di studioso, ma anche di fedele amico a Lewis Lockwood² e a Marco Dorigatti³. La discussione che può nascere, tenendo presente anche un contributo critico presentato recentemente a Firenze⁴ che per vicinanza e attinenza al nostro tema si presenta estre-

¹ James Haar, *Arie per cantar stanze ariostesche*, in *L'Ariosto. La Musica. I musicisti. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, a cura di Maria Antonella Balsano, con una premessa di Lorenzo Bianconi, Firenze, Olschki, 1981, p. 33.

² Cfr. il fondamentale lavoro di Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505*, Oxford University Press, 1984-Harvard University Press, 1984 (nuova edizione 2009). Trad. italiana: Bologna, Il Mulino, 1987; integrato da *Musicisti a Ferrara all'epoca dell'Ariosto*, in *Ariosto. La Musica. I musicisti* cit., pp. 7-29.

³ Marco Dorigatti, *Introduzione* a Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso 1516*, Firenze, Olschki, 2000 e *Il manoscritto dell'"Orlando Furioso" (1505-1515)* in corso di stampa presso Olschki negli Atti della X settimana di Altì studi: *L'uno e l'altro Ariosto in Corte e nelle Delizie* (Istituto di Studi Rinascimentali, Ferrara, 12-15 dicembre 2005).

⁴ *Musica e arti figurative. Rinascimento e Novecento*, a cura di Marco Ruffini e Gerhard Wolf, Venezia, Marsilio, 2008. Atti del Convegno del Kunsthistorisches Institut in Flo-

mamente fruibile, si potrebbe accentrare non tanto sul principio, ovvio, dell'*ut musica poësis* (tema di assai difficile ma fondamentale icasticità nella rivalutazione contemporanea di quel metodo e di quella fruizione) quanto piuttosto per la consapevolezza che tra due esperienze storiche quali quelle del Cinquecento e del Novecento s'instaura un sottile *fil rouge* tutto improntato sul sistema delle arti sorelle esperite nella loro declinazione sempre oscillante tra un «assalto» al primato della letteratura e la consapevolezza dell'autonomia non subordinata delle altre espressioni artistiche. Ben nota è la riflessione che gli stessi artisti fecero del primato delle lettere. Da Alberti a Leonardo fino a Michelangelo si tentò di saggiare la probabilità di rovesciare lo statuto delle così dette arti sorelle e di permettere quindi una reale e parallela dignità fra le arti. Nel Cinquecento a Ferrara, a differenza di altre corti italiane, specie quelle di Mantova o di Firenze ma soprattutto di Milano dove un'agguerritissima schiera di cantori produceva oltre che eseguiva la musica, quest'ultima proprio a Ferrara era un segno inequivocabile e distintivo del potere, legata a filo doppio alla dinastia estense e alle vicende storiche che determinarono l'ascesa del casato degli Este. La musica, in altre parole, come le arti figurative, la poesia e soprattutto l'urbanistica, erano il segno visibile di un potere che si esprimeva attraverso l'interpretazione del termine *magnificentia* come con grande acutezza coglieva il senso di quella operazione un letterato-cortigiano quale fu Sabadino degli Arienti⁵. La *magnificentia* nello spendere è propria dei principi che vedono così realizzarsi l'utopia classicistica del buon governo: visibilmente. Nell'*Orlando furioso*, Rinaldo, il paladino assieme al buon mago Malagigi percorre su una barchetta incantata e che raggiunge la velocità del *concorde* di quel tempo, il Po, il fiume reale a cui Ferrara affida la sua prosperità e il suo destino ed ecco che il suo sguardo, incuriosito, si posa su un'isoletta «erma e negletta». Chiesta spiegazione al mago, ovviamente provvisto di capacità divinatorie, egli scopre che quell'isola sarà Belvedere⁶ luogo-emblema della corte, sito del Principe, Eliso della corte. E tutto questo avverrà

renz (Firenze, 27-29 maggio 2005). Tra i vari contributi ci si è focalizzati su quello che prende in esame la situazione ferrarese e in particolare la celebre *Allegoria della musica* di Dosso Dossi del Museo Bardini di Firenze: Romano Silva, *Musica e pittura a Ferrara nella prima metà del Cinquecento*, pp. 101-114.

⁵ *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: the "De Triumphis religionis" of Giovanni Sabadino degli Arienti*, edited with an introduction and notes by Werner L. Gundersheimer, Genève, Droz, 1972.

⁶ Su Belvedere si veda Gianni Venturi, *Scena e giardini a Ferrara al tempo dell'Ariosto*, in *Le scene dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, Ferrara, Bovolenta,

...per studio e cura
 di chi al sapere et al potere unita
 la voglia avendo, d'argini e di mura
 avria sì ancor la sua città munita,
 che contra tutto il mondo star sicura
 potria, senza chiamar di fuori aita
 e che d'Ercol figliuol, d'Ercol sarebbe
 padre il signor che questo e quel far debbe⁷.

Qui la poesia celebrativa dell'*Orlando furioso* che, non dobbiamo dimenticare, è in primo luogo la celebrazione della fondazione della Casa d'Este attraverso le vicende dell'eroe Ruggiero, si appunta su quel luogo di delizia pieno che è l'isola di Belvedere trasformata da Ercole I e da Alfonso I nel regno delle Muse e nel palcoscenico del potere estense. La bellezza del luogo supererà addirittura quella delle dimore degli dèi e degli imperatori: da Cipro regno di Venere a Capri delizia di Traiano. Nell'utopia realizzata gli Estensi sotto il segno delle arti pacificano lo Stato attraverso l'esibizione della *magnificentia* artistica. Simbolo del potere del principe e della fruizione delle armi usate per pacificare la città è l'emblema più usato da Alfonso I: la granata svampante, ossessivamente riprodotta nei luoghi della Corte. Ariosto ha un atteggiamento ambivalente nella funzione delle armi moderne. Le fortune del suo signore Alfonso I sono affidate alla formidabile industria di una artiglieria che usata e prestata nelle guerre italiane e europee è fonte di ricchezza e di sicurezza per la dinastia e per lo Stato. L'artiglieria è dunque foriera di pace. Nello stesso tempo però le armi moderne sono l'indice del cambiamento del tempo storico che inesorabilmente annulla quel codice cavalleresco a cui la Corte è così intimamente legata; quella corte che ora si affida alle armi micidiali che non esaltano la prodezza del singolo guerriero ma assicurano la sopravvivenza dello Stato. Le armi moderne sono «il fulmine terrestre» e non più l'ideale cavalleresco di cui il signore estense vuole essere il rappresentante. Nel duello tra Orlando e il re Cimoscio, persecutore di Olimpia, la spada e la lancia del paladino hanno il sopravvento sulle nuove armi:

Dietro lampeggia a guisa di baleno
 dinanzi scoppia, e manda in aria il tuono.
 Trieman le mura, e sotto i pie' il terreno,
 il ciel rimbomba al paventoso suono (IX, LXXV, 1-4).

1979, pp. 34-52 e del medesimo, *Un'isola tra utopia e realtà*, in *Torquato Tasso*, a cura di Andrea Buzzoni, Bologna, Nuova Alfa, 1985, pp. 170-178.

⁷ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1966, canto XXXXIII, ottava lix.

Lo sparo lascia illeso il paladino che s'avventa contro il traditor Cimosco sconfiggendolo con le «sue» armi tradizionali. Premio al suo valore lo strumento micidiale, quel «tormento ch'abbiam detto / ch'al fulmine assomiglia in ogni effetto». Orlando non esita a gettarlo nel più profondo del mare «Acciò più non istea / mai cavalier per te d'essere ardito, / nè quanto il buono val, mai più si vanti / il rio per te valer, qui giù rimanti» (XC,4-8). S'alza sdegnata e forte la protesta di chi ha imparato che gentilezza, onore, virtù sono affidati alla prodezza individuale, al senso cavalleresco della vita che Ariosto sa bene essere ormai solo utopia:

O maladetto, o abominato ordigno
 che fabbricato nel tartareo fondo
 fosti per mano di Belzebù maligno
 che ruinar per te disegnò il mondo
 all'inferno, onde uscisti, ti rasigno (XCI, 1-5).

Sembra dunque necessaria questa digressione per capire in quale misura la *forma mentis* della Corte estense fosse astretta da una parte alla difesa dei valori cavallereschi e dall'altra si affidasse a una scelta tecnico-militare che la potesse in qualche modo far sopravvivere. Al tempo dell'Ariosto, e pure prima e anche dopo, la sorte del piccolo principato è affidata alle relazioni intrattenute con il papato da cui dipende la nomina feudale del Ferrarese e della città capitale. Il destino che sancisce lo scacco degli Estensi si conclude nel 1598 allorché la città verrà devoluta allo Stato della Chiesa e la dinastia prenderà la via dell'esilio ritirandosi a Modena feudo di nomina imperiale. E necessario dunque spiegare come il poema prenda forma e sostanza in rapporto alla difficile situazione politica in cui Ariosto viene implicato non solo come poeta ma soprattutto come ambasciatore del principe allorché il poeta passa al servizio di Alfonso I, dopo essere stato famiglia del cardinale Ippolito, fratello del duca. Affrontare il discorso della e sulla musica e sondare l'opera di Ariosto come un testo naturalmente musicabile significa anche ricercare e mettere in luce la personalità del poeta come fruitore all'interno della Corte di quel fondamentale momento espressivo che è la musica, amata non solo da Ercole I ma anche dai suoi figli Alfonso e Ippolito, e ciò significa dunque intendere come quella fruizione è comunque legata all'esercizio del potere. Questa importante strategia si rifà alla struttura stessa della Corte estense ai suoi spazi fisici e mentali, alle scelte politiche che gli *otia* estensi sempre sottendono. Sotto Ercole I

(1471-1505)⁸, il figlio legittimo di Niccolò III (1394-1441), Ferrara urbanisticamente diventa la prima città moderna d'Europa⁹, modello ammirato di un'interpretazione dell'antico che non ha rivali. Basti pensare alla *terra nova* dell'Addizione Erculea siglata dai più importanti interventi urbanistici, Palazzo dei Diamanti, la via degli Angeli, che interpretano l'idealizzazione moderna del *castrum* romano. Ad un piano urbanistico così complesso si associa uno sfruttamento politico delle possibilità che le arti offrono attraverso un innesto singolare¹⁰ tra la cultura nordica tardo gotica tutta virata sull'ideale cavalleresco e le novità umanistiche che arrivavano da Firenze: la prospettiva, la *magnificentia* della mente. Leon Battista Alberti presente a Ferrara alla corte di Leonello ne sarà il testimone più illustre. Si deduce quindi che la Corte estense al tempo dell'Ariosto è un luogo (e uno spazio) fisico e mentale assai complesso studiato da un imponente quantità di lavori che annoverano tra gli altri i contributi di Adolfo Venturi, Warburg, Berenson, Longhi, Ragghianti, Ranieri Varese, Andrea Emiliani e che nel campo specifico ariostesco *in primis* quelli di Catalano, De Benedetti, Caretti, Segre, Dorigatti a cui vanno aggiunti i contributi musicali citati in apertura. A custodia e a testimonianza dell'imponente archivio e per la prosecuzione del lavoro critico provvede da più di vent'anni l'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara che mi onoro di dirigere.

1. Situazione politica

A Ferrara, tra fine Trecento e metà Quattrocento, Nicolò III provvede non solo ad assicurarsi uno Stato sicuro dagli assalti esterni, soprattutto dall'eterna nemica Venezia, ma a introdurre un principio, che se porterà indubitabili vantaggi nella scelta del successore per le forti personalità dei prescelti, sarà principio di quel processo di disgregazione dello Stato che si concluderà con la Devoluzione di Ferrara e del territorio allo Stato della Chiesa da cui, come feudatari, gli Estensi dipendevano. Nicolò infatti nomina suo successore Leonello (1441-1450) non figlio legittimo ma 'bastardo' (allora il termine non aveva la connotazione negativa odierna),

⁸ Le date tra parentesi si riferiscono agli anni del governo.

⁹ È la tesi ancor oggi in parte valida di un famoso libro: Bruno Zevi, *Biagio Rossetti*, Torino, Einaudi, 1960.

¹⁰ Della singolarità del Rinascimento estense è testimonianza la mostra allestita a Bruxelles per il semestre di presidenza europea *Une Renaissance singulière. La cour des Este a Ferrare* (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 3 octobre 2003-11 janvier 2004). Il catalogo a cura di Jadranka Bentini, Grazia Agostini con la collaborazione di Barbara Ghelfi, Milano, Silvana editoriale, 2003.

avuto dall'amata Stella de' Tolomei detta dell'Assassino che gli darà tra gli altri anche Borso (1450-1471). Solo con la morte di quest'ultimo salirà al trono il legittimo Ercole I avuto dalla terza moglie Ricciarda da Saluzzo. Leonello apparirà ai contemporanei l'incarnazione del principe umanista: fu educato da Guarino Veronese, ritratto da Pisanello, alla sua corte soggiornò a lungo Leon Battista Alberti, ma le sue fortune si trasformarono in colpe allorché il papa Paolo IV rivendicando con una bolla l'illegittimità dei sovrani estensi avuti dai rami 'bastardi' di fatto avocò a sé il Ferrarese perché Alfonso II non ebbe figli e Cesare ultimo duca che soggiornò a Ferrara discendeva da un ramo non legittimo. Leonello di cui si ricorda la raffinata educazione umanistica lasciò lo stato a Borso il fratello uterino che seppe consolidare e allargare i confini del regno divenendo duca per nomina imperiale di Modena e Reggio Emilia. Il suo fasto, la sua *magnificencia* rimproveratagli da Pio II, il grande papa umanista, si può tuttora leggere nelle meravigliose *historiae* affrescate sulle pareti di Schifanoia nel Salone dei Mesi, vero calendario astrologico e testimonianza della cultura estense. Qui Borso appare sempre vestito d'oro con una nota di volgarità che il Papa non gli poteva perdonare; quasi un Verdurin che imitasse un Guermantes! La discendenza legittima è ristabilita con l'avvento di Ercole I, figura capitale nel rinnovamento della città. A lui si deve il progetto della *terra nova* o Addizione Erculeale¹¹ che raddoppia la città trasformandola, come si è detto nella prima città moderna d'Europa. Sua passione assoluta la musica. Ercole, come sostiene Lockwood¹², compie una vera e propria «campagna acquisti» per la costruzione di una cappella di corte che vantava nel periodo più florido, nei primissimi anni del Cinquecento, fra i 25 e i 30 cantori a cui si accompagnavano un cospicuo numero di strumentisti e «un gruppo di trombettieri». Come opportunamente viene osservato dal critico, non si deve dimenticare che l'organico della Corte era di circa 200-300 persone che avevano incarichi ufficiali; spicca dunque ancor più il relativo grande numero di addetti alla musica. A questi ultimi si devono aggiungere i musicisti 'in nero' non strutturati nelle mansioni di Corte. Un altro problema riguarda la dismogeneità delle istituzioni nei territori estensi e nelle tre

¹¹ Cfr. Thomas Tuohy, *Herculean Ferrara: Ercole d'Este and the Invention of a Ducal Capital*, published with the assistance of the Istituto di Studi rinascimentali di Ferrara, Cambridge University Press, 1996 (nuova edizione 2002).

¹² Si veda il fondamentale capitolo «Music at Ferrara under Ercole I d'Este», specie le parti che riguardano l'organizzazione dei cantori e dei musicisti in *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505* cit., pp.133-236.

città, Ferrara, Modena, Reggio che ne costituiscono il perno¹³ e che inducono a pensare che non in tutto lo stato l'organizzazione anche musicale era della stessa portata. Dei documenti riguardanti la cappella musicale erculea appare chiaro che il duca privilegiasse non tanto i compositori quanto gli esecutori che talvolta oltre che cantare, componevano. Si pensi, per capire la qualità della cappella ducale, almeno al caso di Josquin de Prez, l'autore della celebre *Missa Hercules Dux Ferrariæ* che, è notorio, ricava dalle vocali della titolazione il tema musicale¹⁴. Il tema è assunto come *Tenor* per tutte le cinque parti dell'ordinario creando un *cantus firmus* di meravigliosa bellezza che regge, nelle note di valore sempre uguale, la trama di contrappunto delle rimanenti voci. Si crea così una struttura di limpidissima intelligibilità e di suprema grazia entro l'abusato e frequentatissimo *cliché* religioso. A Ferrara si fonda dunque una scuola musicale che coniuga l'esperienza fiamminga con quella autoctona ormai consolidata con una serie di notevolissimi e insigni musicisti: da Josquin a Obrecht, da Adrian Willaert a Cipriano de Rore. L'operazione voluta da Ercole continua con i figli, specie il nuovo duca Alfonso I (1505-1534) e il fratello, il cardinale Ippolito, entrambi legittimi essendo figli di Eleonora d'Aragona. La cappella ducale viene organizzata secondo una rigida griglia di compiti che per i musicisti meno famosi contemplava anche l'esecuzione di differenti e spesso umili mestieri: una tradizione che si protrarrà fino al Tasso e oltre. Basti ricordare che Tasso deve svolgere oltre alle sue mansioni di poeta di corte, lezioni di geometria nello studio e che il suo *status* (e da qui le proteste e le scenate che portarono alla decisione di rinchiuderlo nell'ospedale di Sant'Anna) è più simile a quello di un servo che di un *familio* del Principe come si riteneva per stato sociale e importanza nella Corte. Spesso Torquato era confinato in 'salotto' con gli altri domestici e solo raramente è invitato alla mensa ducale che, a seconda delle occasioni, veniva preparata in stanze diverse nelle residenze del Duca. A lui, come esplicita un documento, viene erogata giornalmente una razione di pane e di vino. Il caso del Tasso è però assai dissimile da quello di Ariosto che, integrato in corte, figlio e parente di nobili feudatari per quanto non agiati, svolge mansioni di estrema importanza che lo innalzano tra i notabili della corte. Qui ci soccorre la monumentale opera di Catalano¹⁵ che sulla base di una formidabile ricerca archivistica riesce a ricostruire la vita ariostesca dentro

¹³ Assai pregnanti le osservazioni sull'argomento di Marco Folin, *Rinascimento estense. Politica, cultura, istituzioni di un antico Stato italiano*, Bari, Laterza, 2001.

¹⁴ **HErcUIEs dUX FErrARIE-RE-IUT-RE-FA-MI-RE**

¹⁵ Michele Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto*, Genève, Olschki, 1931, 2 voll.

la città e la Corte, dentro il sistema che condiziona il poema e nello stesso tempo lo giustificherà. La recente edizione di Marco Dorigatti della *princeps* del *Furioso* 1516 integra e propone una nuova prospettiva del complesso intrecciarsi di musica e poesia, di politica estense e di scelte culturali. Va anche ricordato che nelle tre edizioni del *Furioso* che per comodità indicheremo, come suggerisce l'editore con **a** (1516), **b** (1520), **c** (1532) non vi è traccia di una cultura musicale dell'Ariosto se non riferibile ai consueti paragoni e elogi. I testi ariosteschi, tuttavia, e non solo quelli desunti dalle ottave del poema ma anche quelli che verranno musicati, siano madrigali o altre forme poetiche, non subiranno flessioni nel favore del pubblico e dei musicisti; almeno fino al trionfo tassiano¹⁶. La prima e fondamentale testimonianza della messa in musica di un testo ariostesco risale addirittura a prima della *princeps* 1516 come sottolinea Dorigatti ed è quella a cui per molti anni si riferiranno le scelte delle arie per musica ispirate al poema.

2. La ricezione del testo

È stato grande merito di Dorigatti proporre una storia del testo che non si svolge solo in senso diacronico ma che per il periodo 1503, data del possibile inizio del poema, e il 1516 edizione del primo *Furioso*, si sviluppa sincronicamente. È un processo di «interventi che [...] rispondono all'intento di sincronizzare l'opera con la realtà circostante e il momento storico, che è aspetto maggiormente caratterizzante la prima redazione» ottenuto attraverso «l'espansione e la dilatazione dall'interno»¹⁷. Sembra quasi che Ariosto insista a ritornare su elementi già sviluppati con un lavoro di revisione e, soprattutto, di integrazione. È necessario dunque tessere la tela del testo con gli avvenimenti fondamentali di quel periodo. I primi incarichi di Ariosto a Corte si svolgono al servizio del cardinale Ippolito, il potente fratello del duca. Ippolito ottiene il vescovado di Ferrara dal morente Paolo III a cui succede Giulio II della Rovere, il gran nemico degli Estensi. Dorigatti ipotizza che una data probabile dell'inizio della composizione del poema si rintracci in una lettera del 3 febbraio 1507 in cui Isabella, marchesa di Mantova e sorella di Alfonso, la prima donna del Rinascimento e cognata dell'altrettanto celebre

¹⁶ Per i testi ariosteschi messi in musica, si veda il regesto di Maria Antonietta Balsano e James Haar, *L'Ariosto in musica* cit., pp. 50-88 e, sempre della Balsano, *I madrigali dell'Ariosto messi in musica a tre, quattro, cinque e sei voci*, in *L'Ariosto. La musica. I musicisti* cit., pp. 89-126.

¹⁷ Si cita da Marco Dorigatti, *Il manoscritto dell'“Orlando Furioso”* cit.

Lucrezia Borgia, scrive al fratello per ringraziarlo d'avergli inviato l'Ariosto a tenerle compagnia presso il suo letto di puerpera leggendole alcuni brani del *Furioso in fieri* da cui, dicono le fonti, Ludovico mai si separava: anche in battaglia, anche nelle missioni diplomatiche. Nel 1509 con una lettera al fratello cardinale Ippolito, Alfonso, allora alla battaglia di Agnadello, chiede copia del poema. Questa missiva induce Dorigatti a supporre che Ippolito non solo fosse al corrente della stesura dell'opera ma la giocasse come elemento positivo nei rapporti con i familiari. Viene così a mutare profondamente la vulgata, confermata anche dall'Ariosto stesso nella prima *Satira* dove il poeta spiega le ragioni del rifiuto a seguire il cardinale eletto vescovo di Buda in Ungheria e che sarebbe stata prodotta dalla sprezzante domanda di Ippolito: «Dove avete trovato, messer Ludovico, tante corbellerie?»¹⁸. Per l'ideologia del poema è poi fondamentale la battaglia della Polesella che il 22 dicembre 1509 sancisce la vittoria delle armi estensi contro l'eterno nemico veneziano che gli conteneva il polesine di Rovigo. Eroe della battaglia sarà Ippolito, «herculea prole», così suonerà la dedica del *Furioso*, come Alfonso lo sarà nella battaglia di Ravenna del 1512. Per Ludovico i due fratelli assumono l'aspetto di due personaggi mitici, degna prole di Ruggiero, entrambi connotati dall'essere discendenti di un Ercole che è sì loro avo ma anche l'eroe emblematico della corte estense. Dorigatti sostiene, e mi sembra a ragione, che nei primi anni della signoria di Alfonso s'instaurasse a Ferrara una specie di diarchia rappresentata e condotta dai due fratelli; diarchia già da tempo sancita dallo schieramento di Ippolito al fianco del fratello nella congiura di Don Giulio e Ferrante¹⁹ e che procede con perfetta coerenza rispecchiandosi nelle pagine del primo *Furioso* continuamente aggiornato dalla storia e nella storia. Ariosto in questi anni deve affrontare l'odio mortale di Giulio II per gli Estensi, la difficile missione a Roma per indurre il papa a rimuovere la scomunica lanciata contro Alfonso ed infine il servizio presso il duca dal 1517, ad un anno esatto dalla pubblicazione del primo *Furioso*.

In questa situazione storica si situa l'ultimo argomento: la messa in musica di un'ottava del poema ancora non concluso (una specie di *Ur-Furioso*) che si salverà dagli abbozzi e dai manoscritti che accompagnano

¹⁸ *Ivi*.

¹⁹ Riccardo Bacchelli, *La congiura di don Giulio d'Este*, Milano, Treves, 1931, ristampato e ampliato nel dopoguerra, *La congiura di don Giulio d'Este e altri scritti ariosteschi*, Verona, Mondadori, 1958 (2^a ed. in *Tutte le opere* di Riccardo Bacchelli, Milano, Mondadori, 1966).

la prima redazione e che proseguirà in **b** e in **c**; opera di un musicista di corte: il Tromboncino.

Bartolomeo Tromboncino (Verona 1470-Venezia 1535) è noto anche perché la sua folgorante carriera è siglata da un fatto personale rilevante: l'uccisione della moglie che ben si attaglia alle leggende nere della corte estense. Da Ugo e Parisina, rispettivamente figlio e moglie di Nicolò III messi a morte dall'Estense perché trovati in flagrante adulterio, alla fama di seduttrice micidiale di Lucrezia Borgia, alla congiura di don Giulio d'Este che tenta di uccidere Ippolito per le grazie della cucina di Lucrezia fino allo strangolamento dell'amante di un'altra infelice Lucrezia, sorella di Alfonso II e sposa malmaritata al duca di Urbino. Sono quasi tutti argomenti di melodrammi che immortalarono quelle leggende nere nella musica di Donizetti fino ai drammi di D'Annunzio. Un'altra coincidenza del delitto di cui si macchiò il Tromboncino è quella ben più famosa dell'uxoricidio commesso dal 'principe dei musicisti' Carlo Gesualdo da Venosa che in seconde nozze sposerà un'Estense e si trasferirà a Ferrara, in quel momento straordinario del tramonto della civiltà estense, tra Bastianino, il concerto delle Dame²⁰, e musicisti famosi come Luzzasco Luzzaschi e lo stesso Gesualdo che mette in musica sublimi versi di Tasso e di Guarini. Il Tromboncino nel 1502 è incaricato della musica per i festeggiamenti delle nozze di Alfonso I e Lucrezia Borgia. Dopo lavori saltuari entra definitivamente nel 1511 al servizio del cardinale Ippolito. In questo anno dunque il musico svolge un servizio condiviso da Ariosto ed è salariato come il poeta della 'corte parallela' del cardinale. Segue un breve servizio presso Lucrezia poi il musico si alloga a Mantova da Isabella. Nel giro estense, nello scambio tra tre eccezionali personalità: Lucrezia, Isabella, Ippolito, il Tromboncino scrive tra il novembre 1511 e il giugno del 1512, come ben ha dimostrato Dorigatti, uno strambotto su parole di un ottava ariostesca, *Queste non son più lachryme*²¹, riferita al dolore di Orlando dopo la scoperta dell'innamoramento di Angelica per Medoro.

Queste non son più lachryme, che fore
spargo per gli ochi con sì larga vena.
Non suppliron le lachryme al dolore:
finîr, che a mezzo era el dolor a pena.

²⁰ Elio Durante-Anna Martellotti, *Tarquinia Molza e il concerto delle Dame*, in «Memorie scientifiche, giuridiche, letterarie», Serie VIII, Vol. XII-Fasc. I (2009), pp. 259-303.

²¹ Canto XXI, 126 in a e in b; XXIII in c. L'ottava sarà ripresa e musicata nel 1541 dal Verdelot. Si rimanda per i dettagli a Dorigatti, cit.

Dal *foco* spinto, *hor el vital* humore
 fugge per *questa* via che a *gl'ochi* mena;
 et *se qualche* si versa, *trarrà*, insieme
 con la *doglia*, la vita *al'hore* extreme²².

A questo punto un'ultima osservazione. Questo importante documento, testimonianza di una circolazione degli appunti del poema (e chi sia il committente non è dato sapere; Dorigatti per via induttiva propone Isabella) ci permette di affermare che se un musico famoso come il Tromboncino trae il testo da un poema non ancora concluso ma già conosciuto in Corte questo fatto potrebbe apparire forse come una strategia editoriale messa in opera dallo stesso Ariosto ma anche come scelta della committenza che conosce tramite α un passo irrinunciabile dell'*Orlando*, specchio e testimonianza di una straordinaria cultura di corte.

²² Ludovico Ariosto, scartafaccio α usato dal Tromboncino. Così invece si presenta in **a** la medesima ottava in *Orlando furioso*, XXI, 126:

Queste non son più lachryme che fuore
 stillo da gli occhi con sì larga vena.
 Non suppliron le lachryme al dolore:
 finir, ch'a mezo era il dolore a pena.
 Dal fuoco spinto hora il vitale humore
 fugge per quella via che a gli occhi mena;
 ed è quel che si versa , e trarrà insieme
 il dolore e la vita alle hore estreme.



Antonio Veneziano et les chants populaires siciliens

Dario Lanfranca

Université Paris 8

*Dire Celia gentil, en cuya mano
Esta la muerte, y vida, y pena, y gloria
De un misero captivo, que temprano
Ni a un tarde no salda de su memoria*
Miguel de Cervantes

Le célèbre auteur de *Don Quichote*, compagnon de prison en Algérie d'Antonio Veneziano, illustre dans les dernières octaves de ce poème qui lui est dédié, la poétique de notre écrivain. En effet, Cervantès y décèle le sens le plus profond et original jamais égalé par personne : le thème de la captivité comme métaphore de l'état amoureux. Le poète Antonio Veneziano, né en 1543 à Monreale, près de Palerme, au cours de son existence mouvementée a passé de nombreux moments dans la prison de la ville sicilienne, le *Castello a mare*, où il y a finalement trouvé la mort, causée par l'explosion d'un dépôt de munitions, en 1593¹ ; pendant sa détention, il a connu les tortures habituellement réservées aux détenus lors des procès, comme par exemple l'épreuve de la fameuse 'corde'². Cet ensemble de tourments et de sadisme caractérise la construction de l'image de la femme dans son œuvre. Celia, la protagoniste de son livre le plus célèbre, en représente l'exemple le plus réussi. Dans cet article, nous allons tenter d'étudier l'aspect sombre et méconnu de l'œuvre de ce poète oublié à tort.

Dans la tradition littéraire, Veneziano est relégué dans la catégorie d'auteurs appartenant au pétrarquisme dialectal. Pourtant, il a non seulement utilisé le sicilien, qu'il revendique comme sa véritable 'langue',

¹ Concernant cet épisode, lire le livre de Leonardo Sciascia, *La corda pazza*, Torino, Einaudi, 1970.

² Sur cette torture utilisée aussi par les nazis, voir le témoignage de Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement*, Paris, Actes Sud, 1995.

mais aussi le toscan, l'espagnol et le latin. L'intérêt qu'il a suscité chez certains intellectuels comme Leonardo Sciascia ou Benedetto Croce, qui voulait l'inclure dans son *Histoire de la Littérature*³, prouve son importance et son actualité. Il faut considérer également la renommée qu'il a toujours eu auprès du peuple et de la tradition orale en Sicile. Selon notre hypothèse, Antonio Veneziano est à l'origine de la création d'une 'poétique de captivité' qui donnera plusieurs thèmes et éléments aux chants populaires siciliens.

Veneziano est un auteur remarquable non seulement par l'originalité de son œuvre et de la singularité de son parcours, mais également par la transversalité de son succès, l'admiration de ses poèmes par l'ensemble de la société sicilienne. Comme l'affirme Giuseppe Pitrè, le célèbre chercheur en traditions populaires, dans une lettre adressée à son collègue Salvatore Salomone Marino à propos de notre poète :

...del quale volendo parlare come si conviene, mi toccherebbe dire dell'arte sua nobilissima nel poetare, dello influsso che egli esercitò su tutta la Sicilia, che lo ebbe tra i suoi più grandi poeti, e del nome che vi lasciò non puramente in mezzo ai letterati, ma altresì in mezzo alla gente manco istruita, e fin nel basso volgo. Ma questo ed altro ancora è abbastanza risaputo tra noi perché io non vi ritorni sopra...⁴

En effet, l'influence de Veneziano dans la musique populaire est si évidente qu'aussi bien Pitrè que Salomone Marino avaient du mal à dissocier les poèmes de l'auteur des chants du peuple⁵. Dans son article *Canti popolari siciliani trascritti nei secoli XVI, XVII e XVIII*⁶, Salomone Marino cite des chansons qu'il a découvertes dans un volume fragmentaire des *Minute* du notaire palermitain Giovan Leonardo Pirricone (1574) et l'attribue à Veneziano. Il en vient à la même conclusion en examinant un

³ Francesco Biondolillo, *Saggi e ricerche*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1926.

⁴ Giuseppe Pitrè, *Delle Canzone siciliane composte dal nostro celeberrimo poeta A. Veneziano*, « Il Propugnatore », IV (1871), p. II, pp. 357-71 (Bologna, Romagnoli) : ...en parlant de lui comme il convient, il serait souhaitable de dire de son très noble art de poète, de l'influence qu'il a exercée sur l'ensemble de la Sicile, qui d'ailleurs le considère comme l'un de ses plus grands poètes, et de la renommée qu'il a laissée non seulement dans le milieu littéraire, mais également auprès des analphabètes et jusqu'aux bas-fonds. Cependant, ceci et plus encore est déjà su de nous pour que je ne m'y attarde pas... » (dans notre traduction, comme dans tous les autres cas).

⁵ Giuseppe Pitrè, *Antonio Veneziano nella leggenda popolare siciliana*, « Archivio Storico Siciliano », n.s. XIX (1894).

⁶ Salvatore Salomone Marino, *Canti popolari siciliani trascritti nei secoli XVI, XVII e XVIII*, « Archivio delle tradizioni popolare », 1 (1882), pp 345-388.

autre document ancien qui contient, entre autres, un poème du deuxième volume de *Celia*, exemple de la ‘poétique de captivité’ :

A lu miu mali ci culparu l’occhi,
 appressu l’occhi accunsentiu lu cori,
 talchè la pena la pàtanu l’occhi,
 e lu gran focu lu pata lu cori:
 ma pirchè primu foru causa l’occhi
 e la secunna causa fu lu cori,
 cundannu a sempri stari chiusi l’occhi
 e carzaratu ‘ntra l’occhi lu cori⁷.

La réflexion finale de Salomone Marino est la suivante : « A me pare che il celebre poeta monrealese qui, come ancora altre volte, abbia raffazzonato il canto del popolo preesistente e fattolo suo »⁸. Cependant, si l’on considère la présence massive de métaphores pénitentiaires ajoutée aux nombreuses variations autour du thème de l’amour dans l’œuvre de Veneziano, il est évident qu’il faut radicalement inverser le jugement de Salomone Marino : c’est l’utilisation systématique du couple sémantique amour-prison, comme l’a noté Cervantès dans son poème dédié au poète sicilien, qui représente une thématique importante de la stylistique de Veneziano. Cette caractéristique permet au pétrarquisme de l’auteur de se développer d’une façon originale (lire à ce sujet le paragraphe de Mazzamuto⁹. *Celia* est à l’origine de plusieurs chants populaires siciliens qui illustrent l’image de l’amour comme une prison, un filet ou un labyrinthe. Les appendices de ce thème sont les suivantes : la souffrance engendrée par l’absence de la femme aimée et les tentatives d’y remédier au moyen de l’écriture d’une lettre ; le répertoire des images de la torture. « Catina », « Patiri », « Turmentu », « Focu »... Voilà le lexique

⁷ *Idem* : « De mon mal sont coupables mes yeux / à la suite des yeux a consenti le cœur / ainsi de la peine en pâtissent les yeux / et du grand feu en pâtit le cœur / et puisque la première cause furent les yeux / et la deuxième fut le cœur / qu’ils restent donc à jamais fermés mes yeux / et prisonnier entre les yeux mon cœur ! » Il s’agit d’un document où un certain Pezzino, qui a vécu à Borgetto, près de Palerme, dans la première partie du XVIII^e siècle, a recopié des poèmes du XVI^e, comme il en résulte d’une note de la première page : « Questo pitaccio di me G. Pezzino del Burgetto, che lò copiato di altro delanno 1596. Burgetto 1735 » (« Ce tome est à moi G. Pezzino de Borgetto ; je l’ai recopié d’un autre tome qui date de 1596. Burgetto 1735 »).

⁸ « Il me semble que le célèbre poète de Monreale, ici comme ailleurs, a rassemblé les chants populaires préexistants et se les est appropriés ».

⁹ Pietro Mazzamuto, *Lirica ed epica nel secolo XVI*, in *Storia della Sicilia*, Napoli, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, 1980, pp. 291-347.

sanglant de Veneziano que l'on retrouve dans la tradition musicale du peuple sicilien et qui est attesté par les anthologies de chants populaires¹⁰.

Per poco che si gettino gli occhi sul volume del Vigo, sul tuo e sul primo della mia *Biblioteca* e si mettano a riscontro alcuni canti di questi volumi con alcune poesie del Veneziano, si rimarrà colpiti dalla perfetta corrispondenza degli uni colle altre, perfetta sì che potrebbe dirsi, la stampa essere fatta conforme al manoscritto¹¹.

dit Pitrè.

Mais comment expliquer le succès auprès du peuple d'un poète aussi complexe que Veneziano? Pour répondre à cette question, il faut analyser certaines caractéristiques de la musique populaire sicilienne¹². On peut citer les observations d'Alberto Favara sur *la nota a la vicariota* :

Nella *Vicariota* il dorico severo e fatale del canto di morte si trasforma in modo misto, dove si alternano il maggiore e il minore; la cantilena ne esce tutta piena di contrasti, di ombre e di luci, di furori e di lacrime; canto meraviglioso dove la passione dell'uomo trova espressione assoluta. Così la melodia, passando dall'aperta campagna al tetro ambiente della Vicaria, subisce l'influenza di questa particolare oggettivazione poetica che dalla stessa melodia deriva. Questo grido di angoscia si spande per la città: è la voce della Vicaria, la voce che i sepolti mandano ai vivi [...]. La Vicaria di Palermo era allora tutta piena di canti; nel triste luogo conveniva gente a ogni parte dell'isola ed ognuno vi portava il contributo lirico della sua terra [...]. Era dunque una specie di scuola poetico-musicale! Dalla Vicaria poi i canti passavano in città: "Apprima le canzuni nisciaunu tutti di la Vicaria" mi diceva il carrettiere Nunzio Scalia. Ma esse convergevano anche per la libera via dei commerci e specialmente per tramite dei carrettiere e dei marinai. Palermo, cuore dell'isola, vecchia anima di capitale, riceve, assimila e fonde tutte le attività e le tendenze che le vivevano attorno¹³.

¹⁰ Par exemple Lionardo Vigo, *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Catania, Tipografia Galatola, 1870.

¹¹ « Il suffit de lire l'essai de Vigo, le tien ou le premier livre extrait de ma *Bibliothèque*, et de comparer les chants inclus dans ces livres avec certains poèmes de Veneziano, on sera surpris alors par la parfaite correspondance entre eux, aussi parfaite qu'on pourrait dire que l'impression est conforme à celle du manuscrit ».

¹² Paolo Emilio Carapezza, *Canzoni popolari alla siciliana, cioè alla catanese ed alla palermitana*, « Rivista italiana di musicologia », XIII, 1 (1978), Firenze, Olschki.

¹³ Alberto Favara, *Scritti sulla musica popolare siciliana*, Roma, De Santis, 1959 : « Dans *La Vicariota* le mode austère et fatal dorien du chant de mort, se transforme en mode mixte, où les tons majeurs et les mineurs se succèdent ; la cantilène en sort toute pleine de contrastes, de nuances et de lumières, de fureurs et de larmes ; c'est un chant merveilleux

En résumé, on peut émettre l'hypothèse que l'univers de la 'Vicaria' (la prison) est à l'origine du succès de Veneziano dans la tradition des chants populaires. Un élément de vérification existe : il s'agit de la célèbre octave dont parle Sciascia dans son chapitre consacré à « La vita di Antonio Veneziano » dans *La corda pazza*. Le thème de la haine à l'égard de ses accusateurs – que Veneziano décrit à travers l'image des cornes – se répète dans les chants *vicarioti*. Cependant cette hypothèse mérite des recherches plus approfondies. À ce stade, contentons-nous de la suggérer, en y ajoutant une dernière remarque : la renommée du 'Siculo Petrarca', comme on l'a depuis toujours appelé, est le signe d'une lecture politique de son oeuvre sous un angle nationaliste. Concernant cet aspect, Veneziano ou, comme Pitrè le suggère, le personnage légendaire que des siècles de culture sicilienne ont construit, est une figure fondamentale pour comprendre l'idéologie féodale du *latifondo*, la grande propriété foncière sicilienne. Une idéologie qui, après plusieurs métamorphoses, survit encore aujourd'hui : le 'sicilianisme'.

où la passion de l'homme trouve son expression absolue. D'ailleurs la mélodie, en passant de la campagne au milieu lugubre de la 'Vicaria', subit l'influence de cette particulière objectivation poétique qui dérive de la mélodie elle-même. Ce cri d'angoisse se répand dans la ville : c'est la voix de la 'Vicaria', celle que les morts envoient aux vivants [...]. La 'Vicaria' de Palerme était alors remplie de chants ; les gens arrivaient de n'importe où dans ce lieu lugubre et chacun amenait la contribution lyrique de sa province [...]. C'était donc une sorte d'école poétique-musicale ! Les chants voyageaient de la 'Vicaria' à la ville : "Dans le passé les chansons provenaient toutes de la 'Vicaria'" me disait le charretier Nunzio Scalia. Cependant elles venaient aussi par la route des commerces et surtout par l'intermédiaire des charretiers et des marins. Palerme, coeur de l'île, vieille âme d'une capitale, reçoit, assimile et mélange toutes les activités et les tendances qui vivaient autour ».



Arias, récitatifs et didascalies : l'évolution de l'écriture chez Métastase en fonction de la musique et du spectacle

Stefano Magni
Université de Provence

Dans l'une des études fondatrices de la critique métastasienne, Daniela Goldin affirme que l'adjectif d'utilisation courante 'métastasien' confirme l'existence d'un style imposé par Métastase. Ce style est en relation avec la morphologie de l'aria métastasienne dont les caractéristiques principales sont l'isorythmie et isosyllabisme¹. C'est-à-dire que, comme la critique l'a maintes fois rappelé, l'écriture de Métastase a une musicalité interne qui prévoit une exécution musicale².

Nous allons montrer que – au-delà de ces caractéristiques intrinsèques – dans sa longue carrière, l'écriture de l'auteur évolue, en s'adaptant au spectacle et à la musique. Nous le verrons surtout en étudiant les remaniements que l'auteur fait de certains de ses drames dans les années 1750-1755. Nous analyserons premièrement les révisions que Métastase fait dans le texte (les arias et les récitatifs) ; dans un deuxième moment les nouveautés qu'il introduit dans le paratexte (donc dans les didascalies, selon la définition de Genette) et nous considérerons enfin comment ces changements ont influencé l'écriture des derniers drames du librettiste.

1. Le texte, les arias et les récitatifs

Entre 1752 et 1755, Métastase a modifié en particulier quatre de ses drames en musique, c'est-à-dire 25-30 ans après leur première rédaction.

¹ Daniela Goldin, *Per una morfologia dell'aria metastasiana*, in *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze, Olschki, 1986, pp. 13-37, pp. 13, 17 et 19.

² Dans son étude sur la réforme de l'opéra entre XVIII^e et XIX^e siècle, Andrea Chegai revient à plusieurs reprises sur ce sujet. Il rappelle que le vers de Métastase contient en lui-même le développement musical. Andrea Chegai, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1988, p. 23.

Il s'agit de *Didone abbandonata*, son premier drame (1724), *Semiramide*, son cinquième drame (1729), *Alessandro nell'Indie* – sa sixième composition – qui a été mis en scène la première fois à Rome le 26 décembre de la même année (1729)³, et *Adriano in Siria*, dixième drame de l'auteur, représenté pour la première fois à Vienne (1731)⁴. Dans les années précédentes, Métastase avait déjà remanié l'un de ses drames, *Catone in Utica*, son troisième drame (1727), mais il l'avait fait aussitôt (1728), pour aller à l'encontre du public qui n'avait pas aimé la présence sur scène de Catone blessé⁵.

Dans les années où il intervient sur ces textes, il existe une polémique très dure autour de l'opéra, connue sous le nom de 'querelle des bouffons'. La nature de l'aria est au centre du conflit : on lui reproche de couper, d'une manière artificielle, le déroulement de l'action. Les partisans de l'opéra français voudraient un opéra sans arias, pour se conformer le plus possible à la tragédie. Au contraire, les Italiens défendent la structure bipartite entre les arias et les récitatifs. Métastase accepte aussi cette bipartition et, dans les années 1750-1755, écrit des lettres où il défend avec force ses positions théoriques. Mais l'auteur romain est aussi contre une musique trop ampoulée, une musique qui perd la valeur des mots. Les *ornamenti* doivent être utilisés avec parcimonie. Dans une lettre à Hasse de 1749, Métastase insiste sur le caractère ornemental, donc accessoire de ces choix musicaux, et notamment du récitatif accompagné dont il ne faut pas trop abuser : « a me pare che non renda conto il ridurre troppo familiare questo ornamento »⁶. Mais il attaque surtout les arias, comme

³ Ces trois premiers drames appartiennent à la période italienne.

⁴ Ce drame date de la première période viennoise.

⁵ Dans un premier moment, Métastase choisit de mettre au centre du troisième acte un long monologue dramatique de Marzia, hésitant entre la fidélité à son père, Caton, et l'amour pour son aimant César, ennemi de Caton. L'auteur montre ensuite sur scène le suicide de Caton, en faisant rester devant le public le personnage blessé. Mais le public n'apprécie pas la présence sur scène du héros en fin de vie. Dès l'année suivante, Métastase décide de changer le final, en enlevant le monologue de Marzia et en le remplaçant par une scène d'action dans laquelle Emilia organise la capture de César. Il cache aussi le personnage de Caton blessé. Dans l'édition de 1733, il ajoute une note pour expliquer son choix : « Conoscendo l'autore molto pericoloso l'avventurare in iscena il personaggio di Catone ferito, così a riguardo del genio delicato del moderno teatro poco tollerante di quell'orrore che facea l'ornamento dell'antico, come per la difficoltà d'incontrarsi in attore che degnamente lo rappresenti, cambiò in gran parte l'atto terzo di questa tragedia. Ed io spero far cosa grata al pubblico comunicandogliene il cambiamento »

⁶ Lettre 328 à « Adolfo Hasse », 20 octobre 1749, in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, sous la direction de Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1947-1954, vol. III, p. 434 (sauf

dans la lettre à Chastellux-Landau où il assène à nouveau des jugements très sévères contre les *ornamenti*⁷ : « Quando la musica [...] aspira nel dramma alle prime parti in concorso alla poesia, distrugge questa e se stessa » ; « la moderna musica [...] non ha fatto più risuonare il teatro che di coteste sue arie di *bravura*, e con la fastidiosa inondazione di esse ne ha affrettato la decadenza, dopo aver però cagionata quella del dramma miseramente lacero, sfigurato distrutto da così sconsiderata ribellione » ; pour terminer, en se référant encore à la musique, « vada l'altra a metter d'accordo le varie voci d'un coro, a regolare l'armonia d'un concerto, o a secondare i passi d'un ballo, ma senza impicciarsi più de' coturni »⁸. Mais paradoxalement les révisions des années 1750 de ses drames sont faites pour donner plus de place aux ornements des chanteurs, aux arias de bravoure. Si d'une part il blâme le rôle de l'aria au sein des drames en musique, il modifie d'autre part ses drames pour donner plus de place aux arias. Métastase constate que l'exécution des arias prend plus de temps qu'auparavant – car la musique y prend plus de place. Il constate aussi que dans cette exécution des arias les mots sont répétés jusqu'à conduire à la perte de sens de la phrase – ce qu'il blâme – mais il corrige ses textes afin de permettre cette pratique. À ce propos, les corrections vont toutes dans le même sens. Métastase coupe certaines parties des récitatifs et réduit le nombre des arias, ce qui permet une exécution plus longue des arias sans dépasser la longueur habituelle des représentations.

L'auteur sent la nécessité d'intervenir car dans les années 1750 le goût du public a changé, et certains de ses drames ne sont plus joués et, s'il le sont, c'est au prix de coupures faites par le compositeur⁹. Aussi Métastase peut-il imposer un choix d'auteur aux coupures et contrôler les représentations. Parfois cette nécessité de couper est en harmonie aussi avec son regard de

indications contraires, nous nous référons toujours à cette édition).

⁷ Cf. à ce propos, Gilles de Van, *Le rêve orphique de Métastase*, « Chroniques italiennes web », 13 (1/2008), p. 13.

⁸ Lettre 1433 du 15 juillet 1765 à « Francesco Giovanni di Chastellux-Landau » (398, 399).

⁹ À Venise, à l'occasion du Carnaval de 1747, on met en scène une *Didone abbandonata* qui au lieu de présenter les 19 scènes du premier acte, les 17 du deuxième et les 21 du troisième acte, comporte respectivement 15, 12, et 9 scènes, avec une perte de 18 scènes sur 57, soit un tiers du total. Le troisième acte, en particulier, perd plus de la moitié du texte et simplifie considérablement les vicissitudes de Didon jusqu'à son suicide. *Didone abbandonata*. Tragedia per musica. Ridotta ad uso del Nuovo Famosissimo Teatro di S. Girolamo. Da rappresentarsi nel Carnevale dell'Anno 1747, Venezia, Luigi Pavini, 1747. Musica di Andrea Adolfati.

spectateur. Dans une lettre à Calzabigi, Métastase est assez explicite quant au recul devant son *Alessandro* :

Fidatevi della mia esperienza su i vantaggi che hanno ritratti i miei drammi da' cambiamenti, aggiunte o accorciamenti che io vi ho fatti, e particolarmente nell'*Alessandro*. Quella parlata appunto, per cagion d'esempio, dell'artifiziosa Cleofide, io mi sono avveduto che sul teatro raffredda il corso dell'azione, e colorisce troppo svantaggiosamente il carattere di Cleofide; onde si sbadiglia nell'uditorio finché la gelosia di Poro non viene a solleticarlo e a giustificare a titolo di vendetta gli eccessivi favori de' quali è prodiga Cleofide con Alessandro. Il terzo atto poi mancava di moto e di chiarezza, e presentemente è una catastrofe delle più vive ch'io abbia mai scritto, e delle meno oscure¹⁰.

Nous avons une première phase de création dans laquelle l'auteur pense le drame en fonction de son exécution sur scène, mais s'ensuit un deuxième moment dans lequel Métastase peut juger de la qualité de son travail et le corriger. C'est donc le spectacle même qui intervient dans l'écriture du drame, en même temps que le changement du goût musical.

Ainsi, dans l'édition Quillau II 1755, présente-t-il ces quatre textes avec l'annotation « corretto dall'autore ». Dans ses lettres, l'auteur nous laisse un témoignage de ce travail de révision qui a pour interlocuteur privilégié Ranieri Calzabigi chargé de cette édition. Déjà dans une lettre datée du 20 décembre 1752, il affirme : « Ho ridotto la Didone e la Semiramide in forma di cui sono molto più contento che di quella con la quale hanno corso i teatri d'Europa finora »¹¹. Un an après, le 15 janvier 1754, il parle encore de sa correction d'*Alessandro*¹². Ce n'est qu'au mois de mars qu'il écrit une lettre, toujours adressée à Calzabigi, dans laquelle il résume la révision de ses drames. Alors qu'il envoie à son éditeur des drames et des *Azioni e feste teatrali*, il ajoute :

¹⁰ Lettre 749 du 31 mai 1754 à Ranieri Calzabigi (927). Cette lettre a été écrite dans le cadre de l'édition parisienne de 1755 des drames de Métastase.

¹¹ Lettre 603 du 20 décembre 1752 à Ranieri Calzabigi (775).

¹² Lettre 712 du 15 janvier 1754 à Ranieri Calzabigi (885). Métastase parle surtout de sa révision du troisième acte de l'*Alessandro*. En sollicitant Calzabigi à défendre ses créations du goût français, qu'il appelle « l'aria straniera », le librettiste informe son interlocuteur de son remaniement d'*Alessandro* : « In questo tempo io ho corretto il mio *Alessandro nell'Indie*. Ne ho raccomandati i primi due, e quasi affatto rinnovato l'atto terzo, di modo ch'io ne sono presentemente più soddisfatto. Mi spiacerebbe molto che fosse già impresso nell'antica maniera ».

Unisco all'antecedente quattro antichi miei drammi da me nuovamente riformati e per mio avviso migliorati in gran parte. So questi la Didone, l'Adriano, la Semiramide e l'Alessandro, ne' quali ho creduto ora di riconoscere o qualche lentezza nell'azione, o qualche ozio ambizioso negli ornamenti, o qualche incertezza ne' caratteri, o qualche freddezza nella catastrofe, difetti che facilmente sfuggono all'inconsiderata gioventù, ma non ingannano così di leggieri quella maturità di giudizio che deriva dall'esperienza e dagli anni, vantaggio che troppo ci costa per farne buon uso¹³.

Comme la critique l'a fait ensuite, le librettiste se concentre sur les changements concernant le texte, les arias et les récitatifs ; mais on peut voir comment l'écoute de la musique se manifeste dans les didascalies aussi et comme celles-ci peuvent nous aider à mieux comprendre les changements du texte.

2. Le paratexte

On peut en effet remarquer que, parallèlement, l'écriture de ces quatre drames évolue dans la rédaction des didascalies aussi, ce qui n'a pas trop attiré l'attention des chercheurs. Observons dans le détail comment changent les didascalies de la fin des drames. Dans l'édition Hérissant (Bellina et Brunelli) les quatre drames corrigés par l'auteur (*Didone abbandonata*, *Alessandro nell'Indie*, *Semiramide*, *Adriano in Siria*) ont en commun le fait d'avoir tous une longue didascalie qui prévoit dans le détail le décor de la scène finale, avec des annotations qui concernent le mouvement des acteurs sur la scène, le changement du décor, et la musique, ce qui est rare, car normalement Métastase n'écrit pas d'annotations musicales. Cette longue didascalie, ajoutée au début des années 1750, distingue ces quatre drames des autres textes écrits dans les années 1720-1730. Les didascalies qui concluent les drames de Didon et Sémiramis frappent le lecteur par leur étendue et leur précision. On sait que *Didone abbandonata* se termine par un incendie. Métastase pense tout de suite aux flammes pour conclure son premier drame, mais il ne compose sa didascalie apocalyptique que dans les années 1750. Dans la première version de 1724, l'incendie est annoncé par de brèves didascalies présentes à partir de la moitié de l'acte (comme dans les versions Quillau et Hérissant, mais à la fin, le paratexte se limite à une seule phrase qui suit la réplique d'Osmida, juste avant le suicide de Didon : « (Gelo a tanta empietade! E l'abandono). (*Parte. Cadono alcune fabriche e si vedono crescer le fiamme nella regia*) ». Cette phrase demeure inchangée dans les éditions suivantes, mais, après le dernier mot

¹³ Lettre 731 du 9 mars 1754 à Ranieri Calzabigi (906).

de Didon, Métastase ajoute des annotations importantes pour la mise en scène de son final :

Dicendo l'ultime parole corre Didone a precipitarsi disperata e furiosa nelle ardenti ruine della reggia; e si perde fra i globi di fiamme, di faville e di fumo che si sollevano alla sua caduta. Nel tempo medesimo su l'ultimo orizzonte comincia a gonfiarsi il mare e ad avanzarsi lentamente verso la reggia, tutto adombrato al di sopra da dense nuvole e secondato dal tumulto di strepitosa sinfonia. Nell'avvicinarsi all'incendio a proporzione della maggior resistenza del fuoco, va crescendo la violenza dell'acque. Il furioso alternar dell'onde, il frangersi ed il biancheggiar di quelle nell'incontro delle opposte ruine, lo stesso fragor de' tuoni, l'interrotto lume de' lampi e quel continuo mugugno marino, che suole accompagnar le tempeste, rappresentano l'ostinato contrasto dei due nemici elementi. Trionfando finalmente per tutto sul foco estinto le acque vincitrici, si rasserena improvvisamente il cielo; si dileguano le nubi; si cangia l'orrida in lieta sinfonia; e dal seno dell'onde già placate e tranquille sorge la ricca e luminosa reggia di Nettuno. Nel mezzo di quella assiso nella sua lucida conca, tirata da mostri marini e circondata da festive schiere di nereidi, di sirene e di tritoni, comparisce il nume che appoggiato al gran tridente parla nel seguente tenore [NDR: segue licenza].

Cette longue didascalie n'apparaît qu'à partir de l'édition de Madrid Mojados 1752 et il semblerait que Métastase l'ait écrite en pensant à son 'frère jumeau', Farinelli. Par ailleurs, les autres didascalies du texte n'ont pas été remaniées. Métastase a agi pareillement pour les trois autres drames. Le même procédé est appliqué à *Alessandro nell'Indie* (qui en 1755 change son titre en *Alessandro*). Ce drame est assez riche en didascalies déjà dans sa première version. En phase de révision, Métastase laisse inchangées les annotations internes aux actes, et il ne modifie et allonge que la didascalie finale. Dans l'édition de 1730, à la scène XII, se trouve la didascalie suivante : « Tempio magnifico dedicato a Bacco con rogo nel mezzo che poi si accende ». Dans l'édition Quillau 1755, à la IX scène, Métastase écrit :

Parte interna del gran tempio di Bacco magnificamente illuminato e rivestito di ricchissimi tappeti, dietro de' quali al destro lato, vicinissimi all'orchestra andranno a suo tempo a ricoprarsi Poro e Gandarte in modo che rimangano celati a tutti i personaggi ma scoperti a tutti gli spettatori.

Vasto e ornato ma basso rogo nel mezzo che poi s'accende ad un cenno di Cleofide. Due grandissime porte in prospetto che si spalancano all'arrivo d'Alessandro e scoprono parte della reggia e della città illuminata in lontananza.

Poro uscendo impetuoso e Gandarte seguitandolo da lontano.

Métastase intervient aussi sur une autre didascalie de la fin, la pénultième, en ajoutant quelques détails. Dans l'édition de 1730 on trouve: «ALESSANDRO e CLEOFIDE preceduti dal coro de' baccanti che escono danzando. Guardie, popolo e ministri del tempio con faci. Indi PORO in disparte ». Dans la version remaniée il ajoute quelques détails: « Preceduti dal coro de' baccanti, che entrano cantando e danzando nel tempio, e seguiti da guardie, popolo e sacerdoti con faci accese alla mano, s'avanzano CLEOFIDE alla destra del rogo, ALESSANDRO, ERISSENA e TIMAGENE alla sinistra, e detti celati ». On peut souligner d'un côté la tendance de Métastase à réduire les scènes¹⁴, ainsi que la tendance contraire à écrire des didascalies plus précises, mais seulement les didascalies de la fin des drames.

Semiramide va dans la même direction: ce n'est qu'en 1753, dans l'édition Mojados de Madrid, que Métastase ajoute la longue didascalie dont il n'y avait pas de trace auparavant. Comme pour *Didone abbandonata*, cette annotation conclut le drame et n'est suivie que par la *licenza*:

Nel tempo dell'ultimo coro dell'opera, del suo ritornello e della sinfonia che precede la licenza, tutta la scena si ricopre di dense nuvole, le quali diradandosi poi a poco a poco scoprono nell'alto la luminosa reggia di Giove sulle cime dell'Olimpo ed una porzione d'arcobaleno che si perde nel basso fra le nuvole che circondan sempre le scoscese falde del monte. Si vede Giove assiso nel suo trono nel più distinto loco della reggia, all'intorno e sotto di lui Giunone, Venere, Pallade, Apollo, Marte, Mercurio e la schiera degli dei minori e de' geni celesti. La dea Iride a' suoi piedi in atto di riceverne un comando. Questa, quando già sia la scena al suo punto, levandosi rispettosamente va a sedere in un leggiere carro tirato da pavoni e già innanzi preparato sull'alto dell'arcobaleno; e servendole di strada l'arco medesimo scende velocemente al basso, dove smontata dal suo carro, corteggiata da' geni celesti si avvanza a pronunciare la seguente [NDR: segue licenza].

Dans les deux cas (*Didone-Semiramide*), à travers la didascalie Métastase introduit une *licenza*¹⁵.

¹⁴ L'auteur enlève trois scènes.

¹⁵ Métastase intervient aussi sur une didascalie du début du troisième acte de *Semiramide*. La première version se présente ainsi: « Campagna su le rive dell'Eufrate con navi che sono incendiate, mura de' giardini reali da un lato con cancelli aperti. / Ircano con seguito di Sciti armati, parte su le navi e parte su la riva del fiume ». Dans l'édition Quillau 1755, Métastase change sa première version du texte, en rendant plus explicite la bagarre qui se déroule sur scène, grâce au mot « zuffa »: « Campagna su le rive dell'Eufrate. Mura de' giardini reali da un lato con cancelli aperti. Navi nel fiume che ardono. Zuffa già incominciata fra le guardie assire e soldati sciti, gli ultimi de' quali si disperdono inseguiti dagli altri. Poi IRCANO e MIRTEO combattendo. Il primo cade; l'altro gli guadagna la spada ».

On considère enfin l'*Adriano in Siria*. Dans l'édition imprimée à Vienne, chez Van Ghelen, en 1732, après la scène XI suit l'annotation : « Segue il ballo di schiavi parti che vengono disciolti da guerrieri romani ». Dans l'édition Quillau 1755 on trouve, après la dixième scène :

Al suono di lieta e strepitosa sinfonia si scopre la luminosa reggia del Sole. Si vede assiso il nume su l'aureo suo carro in atto di trattenere gli ardenti corsieri. S'affollano d'intorno a lui le ore, le stagioni e gli altri geni suoi ministri e seguaci; ed egli finalmente prorompe ne' sensi seguenti [NDR: segue licenza].

On trouve encore une fois une référence à la musique. Tous les changements que j'ai signalés dans l'édition Quillau II 1755 sont restés inchangés dans l'édition définitive Hérisant 1780-1782.

Ces didascalies ne trouvent pas de correspondant dans les drames de leur période, mais en revanche, on peut les mettre en parallèle avec le drame que Métastase composait en 1754¹⁶, *Nitteti*, joué pour la première fois en 1756. *Nitteti* est un opéra qui se déroule en Égypte et qui présente de grandes scènes collectives (rangées de soldats, d'esclaves, de nobles, de chameaux à l'occasion du couronnement du roi). La grandeur du décor de certaines scènes rappelle, par exemple, l'étonnante magnificence de Carthage et l'aspect spectaculaire de son incendie dans *Didone abbandonata*.

Pendant ces années-là, l'écriture comporte moins de récitatifs et d'arias et plus de didascalies, de détails concernant le spectacle. On peut penser que Métastase tente ainsi de défendre le texte (arias et récitatifs) à travers le paratexte (didascalies). Par ces longues didascalies, il donne en effet des indications aux compositeurs afin qu'ils comprennent à quel moment ils ont la possibilité de créer librement de la musique. Alors qu'à d'autres moments il exige, en revanche, un respect de la parole. D'autre part, le choix de soigner les didascalies à la fin du drame veut peut-être vouloir dire que la musique et l'action théâtrale peuvent dominer en conclusion du drame, mais qu'en revanche, au cœur du texte c'est la parole qui doit primer. Mais on pourrait se demander pourquoi il n'a pas continué sur ce chemin, pourquoi, finalement, ses longues didascalies ne concernent que les années 1750. Ce qui peut nous conduire à notre dernière réflexion : c'est-à-dire comment ses révisions, le changement du goût musical et le fait d'assister à ses propres spectacles influencent l'écriture de ses derniers drames.

¹⁶ Sa correspondance nous confirme cette information : cf. la lettre 895 du 17 octobre 1755 à « Carlo Broschi detto Farinello » (1070, 1071).

3. Évolution

Les remaniements de la première moitié des années 1750 mettent en évidence un changement de l'écriture qui se manifeste dans les récitatifs et dans les arias des drames composés après cette date : les drames en question sont *Nitteti* ainsi que trois autres textes écrits entre 1754 et 1771. Dans ces années-là, la production de Métastase suit une parabole descendante en ce qui concerne la quantité de spectacles proposés. Après *L'Eroe cinese* (1752) et *Nitteti* (1756), le librettiste compose trois opéras en neuf ans : *Il trionfo di Clelia* (1762), *Romolo e Ersilia* (1765), *Il Ruggiero o vero L'eroica gratitudine* (1771)¹⁷. Dans ces drames, Métastase tend à réduire le nombre de récitatifs et d'arias (qui sont entre 18 et 20), alors que dans les premières versions on peut en compter une dizaine de plus. En outre, les arias sont distribuées avec plus d'équilibre entre les actes (en parfait équilibre 6/6/6 dans le dernier drame *Ruggiero*) alors que dans les premières années elles étaient bien plus nombreuses dans le premier acte, pour diminuer progressivement dans le deuxième et le troisième acte. Comme la critique l'a déjà remarqué, c'est à ce moment-là que Métastase trouve la forme archétypique de son aria, l'aria « metastasiana ». Si dans les premiers drames les arias étaient souvent liées au récitatif par un lien argumentatif étroit, avec une – suivant la terminologie de Costantino Maeder – « concatenazione logica », elles deviennent de plus en plus des arias contenant des sentences générales, et qui peuvent être facilement remplacées¹⁸. L'auteur comprend peut-être que ce n'est pas dans l'aria qu'il doit mettre le sens du texte, parce qu'elle est exécutée de manière à perdre le sens du texte et qu'elle est parfois remplacée par une autre aria. De ce point de vue, la révision qu'il fait a des conséquences sur l'écriture. Cela revient à dire que le spectacle de musique influence la conception des spectacles suivants. Mais qu'en est-il des didascalies ?

Nous avons clairement constaté que Métastase remanie l'écriture de quatre de ses premiers drames et que dans tous les cas il ajoute ou agrandit une didascalie de fin de drame. Or, à partir de *L'Eroe cinese* (1752) jusqu'à la fin, Métastase n'écrit aucune didascalie de fin de drame.

¹⁷ *Il trionfo di Clelia* : acte I – 7 arias / acte II – 6 arias / acte III – 7 arias. Total 20 arias. *Romolo ed Ersilia* : acte I – 4 arias (mais l'auteur insère des chœurs et des duos) / acte II – 7 arias / acte III – 7 arias. Total 18 arias. *Ruggiero* : acte I – 6 arias / acte II – 6 arias / acte III – 6 arias. Total 18 arias.

¹⁸ À l'époque, les chanteurs étaient connus pour une série d'arias qu'ils inséraient de façon arbitraire dans d'autres opéras, afin de montrer leurs vertus vocales.

Dans *Nitteti* (1756), on trouve des didascalies d'une quinzaine de lignes avec des annotations scéniques, mais au premier et deuxième acte. Elles sont importantes et détaillées (mouvement d'acteurs, musique I, 6 et II, 11). Il en écrit de taille moyenne pour *Il trionfo di Clelia* (1762) et *Romolo e Ersilia* (1765) ; mais elles sont quasiment inexistantes (et réduites à une forme essentielle) dans *Ruggiero* (1771).

Dans ces années-là, Métastase semble trouver la formule 'métastasienne' des drames en ce qui concerne le récitatif et l'aria, la synthèse épurée de sa forme, alors qu'il introduit une typologie de didascalie qui n'appartient véritablement qu'à cette époque. D'autre part, aucun livret suivant la date du remaniement ne contient ces didascalies. Elles ont été écrites pour une représentation et, effectivement, dans trois cas (*Didone abbandonata-Semiramide-Adriano in Siria*), elles introduisent une *licenza* qui se réfère à un seul spectacle qui a été joué à la cour d'Espagne entre 1750 et 1755, environ en 1752-53. On peut rappeler tout de même que Métastase garde cette forme dans l'édition définitive qui intègre, encore en 1782, des *licenze* écrites entre 1752 et 1755, pour une seule représentation.

Mais, la plupart du temps (systématiquement à quelques exceptions près), dans les livrets des représentations suivantes, on intègre dans les textes les changements concernant les arias et les récitatifs, alors qu'on supprime les longues didascalies de la fin en préférant la version originale, ce qui veut d'ailleurs dire qu'on connaissait l'édition Quillau¹⁹. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles Métastase ne continue pas à écrire de longues didascalies.

Si les compositeurs, les metteurs en scène, les librettistes qui présentent de nouvelles éditions des drames métastasiens changent les textes, ils le font davantage avec le paratexte (qui concerne la mise en scène). Il y a donc d'une part la volonté de Métastase de contrôler le spectacle dans toutes ses manifestations, mais d'autre part le constat que la musique, autant que la mise en scène, intervient pour limiter la place de la parole et de l'auteur. C'est dans ce sens que l'adjectif *metastasio* est conditionné plus qu'on ne pourrait le croire par la musique, et que, chez Métastase, l'on peut parler d'une écriture dévouée à la musique.

¹⁹ Dans un livret de 1759 d'*Alessandro*, l'on trouve l'une de ces didascalies. Cf. *Alessandro nell'Indie* dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano nel Carnevale dell'anno 1759. Musica David Perez.

Échos alfieriens dans *Don Carlo* de Giuseppe Verdi

Camillo Faverzani
Université Paris 8

à Raina Kabaivanska,
sublime Élisabeth de Valois

Lorsque, dans sa présentation des *Vêpres siciliennes* (1855), Massimo Mila aborde le personnage de Guy de Monfort, il trace un parallèle intéressant entre ce héros verdien et le Saul de Vittorio Alfieri, en se souvenant de ce qu'avance Giovanni Getto qui cite Vincenzo Gioberti : « Gli altri tragici moderni amano più o meno le linee curve e serpeggianti per giungere allo scopo della drammatica tessitura; l'Alfieri è il solo che ami la linea retta »¹. Ce à quoi réplique l'homme de lettres : « Con il *Saul* si entra in un mondo nuovo, un mondo non più dominato dalla linea retta »², non sans une allusion amusée à la description du passage des Apennins par Alfieri que suggère Umberto Calosso³. « Lo stesso diremo noi per *I Vespri siciliani*, o almeno per il personaggio di Monforte, che dà inizio al nuovo corso della drammaturgia verdiana dopo lo schematismo manicheo del *Trovatore* »⁴, précise alors Mila.

¹ Vincenzo Gioberti, *Studi filosofici*, Torino, Casazza, 1867, p. 131 : « Les autres tragiques modernes aiment des lignes plus ou moins courbes et tortueuses afin d'atteindre leur but dans le tissu dramatique ; Alfieri est le seul qui aime les lignes droites » (dans notre traduction, comme pour tous les autres cas, sauf indications différentes).

² Giovanni Getto, *Tre studi sul teatro*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1976, p. 8 : « Avec *Saul* on entre dans un monde nouveau, un monde qui n'est plus dominé par la ligne droite ».

³ Cf. Vincenzo Calosso, *L'anarchia di Vittorio Alfieri: discorso critico sulla tragedia alfieriana*, Bari, Laterza, 1924, p. 17 : « ...questo piccolo viaggio è l'unico in cui Alfieri non segua le linee rette » (« ...ce bref voyage est le seul moment où Alfieri ne suive pas de ligne droite »).

⁴ Massimo Mila, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 108 : « Nous dirons la même chose pour *Les Vêpres siciliennes*, ou du moins pour le personnage de Monfort qui inau-

En partant de ces quelques considérations, nous souhaitons nous pencher à notre tour sur un autre opéra parisien de Giuseppe Verdi, afin d'en proposer notre approche alfiérienne. Plus précisément, nous allons considérer les transpositions en italien de *Don Carlos* (1867), en les rapprochant de *Filippo* (1775-1783), première véritable expérience tragique du dramaturge piémontais. Pour ce faire nous procéderons à une lecture à trois niveaux : nous analyserons d'abord les différents textes d'un point de vue structurel, en soulignant les moments où les trames se rencontrent ou divergent ; nous examinerons ensuite les traductions du livret français dans le dessein d'y reconnaître l'utilisation de formes traditionnelles du langage poétique italien qui ont pu être aussi celles de la pièce d'Alfieri ; nous aborderons enfin certains passages de la version italienne de l'opéra qui nous semblent tout particulièrement se faire l'écho de la tragédie de 1775. Et ce dans la perspective de réhabiliter quelque peu une adaptation trop souvent malmenée. Préalablement nous apporterons quelques précisions sur le contexte historique et sur l'état de la critique de notre question.

*

Étant donné la popularité de *Don Carlos* et la facilité d'accéder au livret dans ses multiples moutures⁵, nous ne croyons pas nécessaire de revenir sur les événements de cet opéra, quitte à en donner quelques éléments en cours d'analyse. Rappelons seulement, avec Julian Budden, qu'il est possible de reconnaître cinq variantes de l'œuvre ayant reçu l'aval du compositeur : la conception de 1866 antérieure aux coupures dues aux besoins de l'Opéra de Paris ; la création du 11 mars 1867 en cinq actes et un ballet dans cette maison ; l'exécution napolitaine, donnée en italien

gure le nouveau cours de la dramaturgie verdienne après le schématisme manichéen du *Trouvère* ».

⁵ Nous utilisons l'édition : Giuseppe Verdi, *Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, Roma, Newton Compton, 1996, t. II, qui reproduit à la fois l'original français (pp. 204-225) et l'adaptation en italien (pp. 226-246) mais aussi l'acte I de la version de Modène (pp. 247-249) et la scène 6 du deuxième tableau de l'acte II des représentations napolitaines de 1872 (pp. 249-250) ; cependant, lorsque cela se révèle nécessaire, nous avons aussi recours à l'édition : DON CARLO | OPERA IN CINQUE ATTI | PAROLE DI MÉRÿ e CAMILLO DU LOCLE | MUSICA DI | G. VERDI | TRADUZIONE ITALIANA DI ACHILLE DE LAUZIÈRES | DA RAPPRESENTARSI | AL R. TEATRO DELLA SCALA | Carnevale-Quaresima 1868-69 | R. STABILIMENTO RICORDI | MILANO-NAPOLI-FIRENZE [...] que nous signalons par le sigle DC ; nous donnons les actes et les tableaux en chiffres romains, les scènes en chiffres arabes ; sauf indication contraire, nous nous référons toujours à la version en cinq actes, même pour les citations en italien.

en 1872, présentant deux modifications non négligeables ; la nouvelle réalisation de La Scala de Milan, en quatre actes et sans ballet, de 1884 ; le retour aux cinq actes pour la production de Modène en 1886 mais toujours sans ballet⁶.

En revanche, pour ce qui concerne notre propos, il nous semble moins anecdotique d'évoquer les étapes qui ont mené aux différentes versions en italien. Si l'original français est traditionnellement affiché sous les noms de Joseph Méry et de Camille Du Locle⁷, la versification finale est surtout l'œuvre du second, le premier étant bientôt empêché par une maladie devant sous peu le mener à la mort (JB, 14). Et c'est déjà au cours des derniers mois de la gestation de *Don Carlos* qu'Achille de Lauzières s'attelle à la traduction du livret en vue de reprises en Italie. La première de *Don Carlo* a lieu au Teatro Comunale de Bologne, en octobre 1867, précédée néanmoins d'une exécution londonienne, déjà en italien, à la Royal Italian Opera House de Covent Garden, en juin de la même année (JB, 24-25). Pour les représentations napolitaines de 1872, le remaniement du duo de l'acte II entre Filippo II et Rodrigo s'appuie sur des vers inédits de la main d'Antonio Ghislanzoni (JB, 26). Tandis que, lorsqu'il accepte de remettre son opéra sur le métier pour La Scala, Verdi demande à ce que l'on revoie le texte poétique aussi. Pour des raisons de droits d'auteur, c'est toujours Du Locle qui se charge d'une révision devant se révéler longue et fatigante, entremêlée de regrettables

⁶ Cf. Julian Budden, *The Operas of Verdi*, London, Cassell, 1973-1981, que nous utilisons dans la traduction italienne : Julian Budden, *Le opere di Verdi*, trad. coord. da Gianfranco Vinay, Torino, EDT, 1985-1988, vol. III, p. 35 (nous renvoyons à cette étude par le sigle JB, suivi de l'indication des pages en chiffres arabes) ; sur ce sujet, la bibliographie est très vaste ; sans nullement prétendre à une forme quelconque d'exhaustivité, évoquons néanmoins quelques études fondamentales : Andrew Porter, *The Making of "Don Carlos"*, « Proceedings of the Royal Musical Association », 98 (1971-1972), pp. 73-88 ; Ursula Günther, *La genèse de "Don Carlos", opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 mars 1867*, « Revue de musicologie », LVIII, 1 (1972), pp. 16-64 ; Ursula Günther, *La genèse de "Don Carlos", opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 mars 1867. Deuxième partie*, « Revue de musicologie », LX, 1-2 (1974), pp. 87-158 ; David Rosen, *The five versions of Verdi's "Don Carlos"*, in *Abstracts of Papers Read at the Thirty-seventh Annual Meeting of the American Musicological Society (Chapel Hill-Durham, November 11-14, 1971)* ; ainsi que Giuseppe Verdi, *Don Carlos: Edizione integrale delle varie versioni in cinque e in quattro atti (comprendente gli inediti verdiani)*, Milano, Ricordi, 1980, 2 voll., 669 pp., toujours par Ursula Günther, en collaboration avec Luciano Petazzoni et Francesco Degrada.

⁷ Cf. aussi le *Scénario original de "Don Carlos" (1865)*, « L'Avant-Scène Opéra », 90-91 (septembre-octobre 1986), pp. 28-35, présenté par Ursula Günther (ASO).

épisodes qui touchent à la fois à des questions d'intérêts financiers entre le compositeur et le librettiste et à des affaires de la vie conjugale de ce dernier (JB, 27-29). L'archiviste de l'Opéra de Paris, Charles-Louis-Étienne Nutter, sert alors d'intermédiaire entre Du Locle et Verdi (JB, 29-34)⁸, avant que le nouveau texte ne soit traduit en italien par Angelo Zanardini qui n'omet pas de se pencher également sur la versification de Lauzières (JB, 34).

Dans son édition de *Tutti i libretti di Verdi* chez Garzanti, Luigi Baldacci se montre très sévère à l'égard du travail à la fois de Lauzières et de Zanardini :

...l'unico modo di eseguire degnamente questa grandissima opera di Verdi sarebbe quello di tornare al testo francese [...], essendo la traduzione del de Lauzières assolutamente indecente ed avendola lo Zanardini recuperata di peso in troppo grande parte; né del resto egli era il poeta adatto a risollevere il livello qualitativo di un testo [...]. La sua vocazione, essendo egli musicista e compositore, era bensì quella delle versioni ritmiche [...], ma in questo caso il de Lauzières aveva già fatto (malissimo) il suo lavoro⁹.

Plus récemment, à l'issue d'une brève comparaison d'extraits des deux versions de l'opéra, Giuseppe Pintorno souligne les formes conventionnelles de la version italienne¹⁰ et conclut par une sorte de réquisitoire en faveur de l'original :

Nella versione francese, che risulta teatralmente umanizzata proprio grazie all'espressione testuale, è come se questi personaggi, posti in una galleria ideale, scendessero idealmente dalle loro nicchie, vivessero la

⁸ Cf. à ce propos Ursula Günther, *Der Briefwechsel Verdi-Nutter-Du Locle zur Revision des "Don Carlos"*, « *Analecta musicologica* », XIV (1974), pp. 413-444 ; Ursula Günther, *Der Briefwechsel Verdi-Nutter-Du Locle zur Revision des "Don Carlos"*, « *Analecta musicologica* », XV (1975), pp. 334-401.

⁹ Il s'agit de la note de Luigi Baldacci sur *Don Carlos*, in *Tutti i libretti di Verdi*, Milano, Garzanti, 1975, p. 595 : « ... le seul moyen d'exécuter dignement cette œuvre majeure de Verdi serait de revenir au texte en français [...], étant donné que la traduction de Lauzières est absolument indécente et que Zanardini l'a en très grande partie récupérée en bloc ; du reste, ce n'était pas le poète adéquat pour rehausser le niveau qualitatif d'un texte [...]. Puisqu'il était musicien et compositeur, sa vocation était plutôt celle des versions rythmiques [...] mais dans ce cas Lauzières avait déjà (très mal) fait son travail ».

¹⁰ Cf. Giuseppe Pintorno, *L'importanza della lingua nelle opere di Verdi*, in *Verdi, l'Europe et la France, Actes du colloque pour le centième anniversaire de la mort de Giuseppe Verdi (Strasbourg, 26-27 janvier 2001)*, Strasbourg, Istituto Italiano di Cultura, 2002, « Zibaldone », pp. 127, 129 (GP).

loro vita, i loro sentimenti, portandone il peso, che grava su di loro come sugli uomini normali, senza corone sul capo e senza compiti storici da assolvere, ma con in più proprio quella corona e quanto ne deriva: degli esseri umani infelici tra altri esseri umani¹¹ (GP, 129).

Si le commentaire de Baldacci tend à rejeter les deux transcriptions rythmiques d'un revers de la main, les jugeant inacceptables, Pintorno paraît plus nuancé dans la mesure où il considère la manière dont l'agencement de l'expression verbale agit sur la perception par le public de la psychologie des personnages, sans toutefois vouer aux gémonies l'adaptation en italien. C'est justement dans l'espace laissé ouvert entre ces deux avis extrêmes que nous souhaiterions avancer dans notre analyse du livret de *Don Carlo* dans une perspective alfiérienne. Si le niveau de langue s'avère modifié par la traduction – de même que la perception globale de l'œuvre – cela n'implique pas forcément une plus mauvaise qualité du texte.

Dans ses réflexions sur la présence du langage tragique alfiérien dans les vers d'opéra du XIX^e siècle, Angelo Fabrizi évoque aussi le jugement négatif que l'on inflige souvent à ces derniers, tout en rappelant judicieusement que le librettiste a le statut de 'poète'¹², appellation qui, dans ce cas, revient davantage à Du Locle – et éventuellement à Méry – qu'à Lauzières et Zanardini. Et pourtant dans leur travail de révision les traducteurs ne sont pas moins 'poètes' que bien d'autres librettistes italiens qui les ont précédés et vont les suivre. Sans nécessairement briller par leur originalité, ils sont eux aussi dépositaires d'une tradition dont il ne démeritait pas davantage que leurs collègues. Alfieri fait partie de cet héritage¹³.

Bien entendu, il n'est pas question de mettre en doute les ascendants schillériens de *Don Carlos*. La source immédiate est bien le drame en cinq

¹¹ Dans la version française, rendue théâtralement plus humaine justement grâce à l'expression de son texte, on dirait que, idéalement dressés dans une galerie, les personnages descendent idéalement de leurs niches afin de vivre leur vie, leurs sentiments, en supportant le poids qui les écrase comme des hommes normaux, sans couronne sur la tête ni de tâches historiques à accomplir : des êtres humains malheureux parmi d'autres êtres humains, la couronne et ce qu'elle comporte en plus.

¹² Cf. Angelo Fabrizi, *Riflessi del linguaggio tragico alfiariano nei libretti d'opera ottocenteschi*, « Studi e problemi di critica testuale », XII (aprile 1976), p. 135 (AF).

¹³ Fabrizi consacre une grande place à la présence d'Alfieri chez Salvatore Cammarano mais il ne néglige ni Temistocle Solera ni Francesco Maria Piave ni Giovanni Bidera (AF, 146-151, 152, 153-154).

actes de 1787. Cependant il ne nous semble pas incongru d'approcher les différentes versions de *Don Carlo* du *Filippo* d'Alfieri, à savoir de la pièce d'un auteur qui fait partie de la culture générale de tout homme de lettres de l'époque – du moins en Italie –, traite du même sujet et, qui plus est, a connu une gestation assez longue et plusieurs étapes dans la rédaction, tout comme les deux achèvements de Schiller et de Verdi¹⁴. Par ailleurs, il est aussi utile de se souvenir de la source de l'acte I du *Don Carlos* parisien, dit acte de Fontainebleau, absent chez Schiller : le *Philippe II roi d'Espagne* (1846) d'Eugène Cormon, une pièce dont le titre met davantage l'accent sur le roi que sur l'infant, comme déjà chez Alfieri¹⁵. Dans son excellente étude du mythe de Don Carlos, Lucio Lugnani a déjà souligné la proximité chronologique de la tragédie alfierienne et du drame schillerien, ainsi que la contiguïté de leurs formes qui ne se borne pas à la représentation scénique et au texte en vers mais s'étend aussi à des rythmes comparables : l'endécasyllabe italien et le pentamètre iambique allemand¹⁶. Par ailleurs, Alfieri et Schiller utilisent leur modèle littéraire commun – la nouvelle *Dom Carlos* (1672) de César Vichard de Saint-Réal – en tant que source historique (LL, 13), tout en ayant à l'esprit la tragédie de Thomas Otway – *Don Carlos, Prince of Spain* (1676) – comme deuxième point de repère majeur et direct (LL, 11) : ils lisent la langue romanesque de Saint-Réal cependant qu'ils parlent la langue scénique d'Otway (LL, 15)¹⁷. Cela dit, Lugnani souligne également que ces correspondances sont davantage redevables au hasard dans la mesure où les finalités d'Alfieri diffèrent de celles de Schiller (LL, 10). Et ce dès le choix du rôle-titre : Filippo n'est plus que le persécuteur des innocents, roi vindicatif et sans pitié, privé de toute aura héroïque ou sacrée, anti-héros tyrannique jamais en proie au doute

¹⁴ Pour ce qui est de Friedrich Schiller, cf. l'édition des différentes versions de *Don Karlos* dans les *Sämtliche Werke*, Bearbeiterin Regine Otto, Berlin, Aufbau, 2005, Band 3 ; pour *Filippo*, nous utilisons l'édition des *Tragedie*, a cura di Gianna Zuradelli, Torino, UTET, 1973, pp. 71-160 (pour la genèse, cf. p. 73) ; aux actes en chiffres romains et aux scènes en chiffres arabes, nous faisons suivre le renvoi aux vers.

¹⁵ Cf. Ursula Günther, *Le livret français de "Don Carlos". Le premier acte et sa révision par Verdi*, in *Atti del II° Congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, Istituto di studi verdiani, 1971, pp. 90-140.

¹⁶ Cf. Luciano Lugnani, *Ella giammai m'amò. Invenzione e tradizione di "Don Carlos"*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 5, 13 (LL).

¹⁷ En ce qui concerne la fortune de Don Carlos à la scène à partir d'Otway, en plus d'Alfieri, Schiller, Cormon et Verdi, cf. la « Bibliographie » d'Élisabeth Giuliani, (ASO, 189) ; pour les adaptations musicales, cf. Johannes Streicher, *Schiller e il "Don Carlos" nell'opera italiana prima di Verdi*, in *Verdi und die deutsche Literatur/Verdi e la letteratura tedesca*, Laaber, Laaber, 2002, pp. 217-247 – JS –.

(LL, 16), ouvrant cette série de récurrences de la ligne droite dont nous parle Gioberti. Or, le Philipp schillerien est plutôt un Saul aux couleurs contrastées. Ainsi pour le Philippe II de 1867 et pour la plupart des grands rôles de l'opéra de Verdi dans ces multiples moutures, exception faite peut-être pour le Grand Inquisiteur, paré dans sa défense aveugle d'un monde qu'il appréhende de voir changer. Même Élisabeth de Valois et Rodrigue, moins sujets à de soudains revirements, ne sont pas des personnages monolithiques, enfermés l'une dans sa tentative de sauvegarder son honneur, l'autre dans sa mission de soulager les Flandres, tous les deux unis par leur amour pour Carlos.

Pour ce qui est des affinités de Verdi avec Schiller (JB, 7), il n'est nul besoin de rappeler que *Don Carlos* est sa quatrième adaptation d'une pièce du dramaturge allemand, après *Giovanna d'Arco* (1845), *I Masnadieri* (1847) et *Luisa Miller* (1849), opéras respectivement tirés de *Die Jungfrau von Orleans* (1801), *Die Räuber* (1782) et *Kabale un Liebe* (1783). Ce qui, au mois d'août 1850, amène Alphonse Royer et Gustave Vaëz à proposer au compositeur de mettre en musique le drame schillerien de 1787 pour la première scène parisienne¹⁸. Pour le moment, il n'en est rien et l'Opéra devra attendre presque cinq ans avant de revoir une nouvelle création verdienne, avec *Les Vêpres siciliennes*. Moins connue est, en revanche, l'admiration du musicien pour Alfieri. En 1828, il compose une cantate pour baryton et orchestre – aujourd'hui perdue – intitulée *I delirî di Saul*, inspirée de la tragédie du dramaturge piémontais¹⁹. Pour sa part, la bibliothèque de Sant'Agata inclut, côté théâtre, l'inéluctable Shakespeare et, entre Eschyle et Victorien Sardou, justement Vittorio Alfieri²⁰. Par ailleurs, si au cours de la genèse de *Don Carlos* mention n'est jamais faite du nom de l'auteur de *Filippo*, que ce soit lors de la rédaction des vers originaux en français ou pendant les mois de la révision en italien, il est intéressant de relever dans un courrier adressé à Piave ces quelques

¹⁸ Cf. la lettre du 7 août 1850 de Royer et Vaëz à Verdi in *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Stucchi Ceretti, 1913, p. 104.

¹⁹ Cf. Roberta Montemorra Marvin, *Verdi's non-operatic works*, in *The Cambridge Companion to Verdi*, Edited by Scott Leslie Balthazar, Cambridge University Press, 2004, p. 177 ; cf. aussi Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, vol. I, pp. 67-68 (FA), et Angelo Fabrizio, *Alfieri e la musica*, « Rivista di letteratura italiana », XVIII, 2-3 (2000), p. 358, qui évoque également la partition de Gaetano Crescimanno de 1875 mettant intégralement en musique *Filippo* d'Alfieri.

²⁰ Luigi Magnani, *L'ignoranza musicale' di Verdi e la biblioteca di Sant'Agata*, in *Atti del III° congresso internazionale di studi verdiani (Milano, 12-17 giugno 1972)*, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974, p. 256 ; cf. aussi Gilles De Van, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992, p. 19.

suggestions au sujet du dialogue de Macbeth avec sa Lady (II, 1) : « È inutile che ti dica che tutta la scena tra Macbet et Lady v`a in Recitativo e che i versi siano forti e concisi specialmente sul finire del Recitativo sul genere d'Alfieri »²¹ (cf. lettre du 3 décembre 1846 de Verdi à Piave – FA, 658 –). Et si cette leçon donnée à son librettiste semble se faire entendre jusque dans *La forza del destino* (1862) (AF, 152), quelques échos de *Saul* résonnent déjà dans le *Nabucco* (1842) de Solera (AF, 152), ainsi que dans *Alzira* (1845), *La battaglia di Legnano* (1849) et *Luisa Miller*, trois des quatre livrets écrits par Cammarano pour Verdi (AF, 149-151)²². Mais, comme l'a bien démontré Fabrizi dans son minutieux travail déjà mentionné, il ne s'agit nullement ici d'une directive du *maestro*, l'*alfierismo* du poète napolitain étant une des caractéristiques principales de la langue de ses pièces (AF, 141, 146), ce que démontre parfaitement le nombre de récurrences relevées par Fabrizi lui-même (AF, 147-151)²³.

*

À la fin de son étude sur les traitements du mythe de Don Carlos dans l'opéra italien, Johannes Streicher dresse le tableau de l'agencement des scènes de chaque pièce considérée ; il choisit comme point de départ la tragédie d'Alfieri et fait ressortir les lieux où la même matière est traitée dans ces textes (JS, 241-246). Nous avons déjà dit qu'aucune des versions de *Don Carlos* n'est en rien redevable de *Filippo*. Nous pouvons cependant relever quelques moments de l'œuvre musicale dignes d'être mis en parallèle avec des passages de ce dernier.

Malgré le foisonnement de personnages qui occupent la scène du grand opéra de 1867, le nombre de ses principaux rôles peut se résumer à six : Philippe II, Don Carlos, Rodrigue, marquis de Posa, le Grand Inquisiteur, Élisabeth de Valois et la Princesse Eboli, suivant l'ordre donné par les

²¹ « Il est inutile que je te dise que toute la scène entre Macbeth et la Lady doit être en Récitatif et que les vers doivent être forts et concis surtout vers la fin du récitatif, dans le genre d'Alfieri ».

²² Le quatrième est, bien sûr, ce *Trovatore* (1853) inachevé qui présente néanmoins quelques influences manzonienues (AF, 138), comme d'ailleurs *La battaglia di Legnano* et *Luisa Miller*, ainsi que *La forza del destino* et *Ernani* (1844) de Piave (AF, 139).

²³ Dans son étude, Fabrizi fait aussi précéder son analyse des livrets d'opéra dans une perspective alférienne de la présentation des titres qui ont été tirés des tragédies d'Alfieri (AF, 140-146) dont le *Filippo II* (1856) de Raffaello Berninzone pour la musique de Serafino Amedeo De Ferrari (AF, 146) ; ce n'est que la révision d'un précédent *Don Carlo* (1854) sur des paroles de Giovanni Pennacchi ; lors d'une reprise en 1863 l'on revient à ce premier titre, tout en gardant le second livret (JS, 237-238).

livrets français et italien. Ce qui correspond au nombre des acteurs de 1775 : Filippo, Isabella, Carlo, Gomez, Perez, Leonardo. S'il n'est pas nécessaire de revenir sur les correspondances au sein du cercle familial, il est en revanche opportun de mieux situer les autres intervenants : Perez constitue une sorte d'archétype de Rodrigue, en tant qu'ami fidèle de Carlo ; le fanatisme religieux de Leonardo permet de le rapprocher du Grand Inquisiteur ; tandis que Gomez incarne le personnage historique de Ruy Gomez de Silva, prince d'Eboli, qui n'est rien d'autre que l'époux de l'héroïne verdienne du même nom²⁴.

Quant à la trame, l'acte de Fontainebleau – qui, rappelons-le, puise sa source chez Cormon et non pas chez Schiller – n'a d'équivalent que dans le monologue de présentation de l'Isabella alfiérienne (I, 1) au cours duquel la reine avoue d'emblée un amour pour Carlo que l'opéra préfère mettre en scène, du moins dans sa version d'origine, alors que dans la version italienne de 1884 c'est à Carlo de se charger de cet aveu auprès de Rodrigo (I, 3) dans un tableau qui est toutefois emprunté à l'acte II parisien (II, 1, 3). Le héros avait préalablement fait connaître ses sentiments au public par son *aria di sortita* « Io la vidi e il suo sorriso » (I, 2) qui est à son tour un calque de la cavatine « Je l'ai vue, et dans son sourire », à cette différence près : le récitatif du ténor commence par cette exclamation « Io l'ho perduta ! » qui n'a pas lieu d'être en 1867. Ce sont des accents de désarroi que *Filippo* développe davantage dans le monologue de l'infant en ouverture de l'acte IV. La scène des confidences de Carlos à Rodrigue a, en revanche, son pendant dans la rencontre Carlo-Perez en clôture de l'acte I d'Alfieri où ces deux personnages se jurent une amitié sacrée (I, 4) sans toutefois la révélation de la passion interdite. Ce sera la cabalette « Dieu ; tu semas dans nos âmes » (II, 1, 3).

Le deuxième duo Carlos-Élisabeth (II, 11, 4) peut être mis en regard de la première rencontre Carlo-Isabella (I, 2). Chez Verdi, le héros vient demander à celle qui est désormais devenue sa mère par la loi de plaider auprès du roi afin d'être envoyé dans les Flandres ; à une certaine froideur de mise de son interlocutrice, il s'indigne, déclare à nouveau son amour et faillit s'évanouir. Cette distance formelle se retrouve chez Alfieri au cours d'un entretien où il est vrai que les deux personnages ne sont pas encore au courant de la réciprocité de leur sentiment : il n'est nullement question des insurgés flamands mais plutôt des difficiles

²⁴ Sur la double facette historique et dramatique de la princesse Eboli, cf. aussi l'article de Borre Qvamme, *Les deux princesses d'Eboli : historique et dramatique*, in *Atti del II° Congresso...* cit., pp. 204-208.

relations père-fils, et Isabella se propose également d'intercéder, tout en refusant l'appellation de « madrigna »²⁵ (I, 2, 61) de la bouche de Carlo. De même, la vive réaction de Carlos est suscitée par la réplique « Mon fils ! » Cette entrevue secrète est interrompue par l'entrée soudaine du roi et de la cour (II, 1, 5) ; Philippe s'ouvre alors à Rodrigue et lui permet de l'approcher à tout moment (II, 1, 6), tandis que dans la version italienne il lui demande de surveiller Elisabetta. Dans *Filippo* nous assistons à une requête similaire lorsque le rôle-titre demande à Gomez d'observer son épouse pendant le dialogue qui va suivre (II, 1) à la différence que Rodrigue n'a rien à partager avec le courtisan surnois qu'est Gomez. Le thème politique du duo est également effleuré par Filippo dans la scène suivante, auprès d'Isabella (II, 2).

La question flamande, si chère à Posa et véhiculée par Carlos, retentit à la scène de l'autodafé : c'est à cette occasion qu'éclate la rivalité entre le père et le fils : Carlos demande à ce qu'on lui confie le Brabant et la Flandre au titre de ses droits de prince héritier, puis il dégaine son épée, menace le roi, avant que Rodrigue ne l'invite à lui remettre son arme (III, IV, 4). Nous retrouvons des traces de ce conflit à différents endroits de la tragédie. L'entretien Filippo-Isabella, auquel devait assister Gomez en secret, débouche sur une scène à trois avec Carlo, toujours sous le regard du conseiller (II, 4) : au cœur de l'altercation entre les deux hommes, c'est au monarque d'indiquer à son successeur la nécessité d'être précautionneux afin de pouvoir un jour régner, même si aucune allusion explicite n'est faite à un événement politique que ce soit ; faute d'être publique, la scène se déroule quand même en présence d'Isabella et de la cour, schématiquement représentée par Gomez. Carlo ne provoque pas son père de l'épée ; cependant, c'est pour ce même crime qu'il est accusé plus tard et qu'il est arrêté, sans toutefois l'intervention protectrice d'un Rodrigue ou d'un Perez (III, 5 ; IV, 2).

La réflexion solitaire de Philippe II en ouverture de l'acte IV de *Don Carlos* – son grand air « Elle ne m'aime pas ! » – est le reflet des accents prononcés par le souverain dans cette autre scène à trois de *Filippo*, bien que le tyran alfiérien abandonne ici toute attitude méditative, afin d'accabler ouvertement son épouse (V, 3). Suit l'entrevue avec le Grand Inquisiteur où le roi demande au représentant de l'Église l'autorisation de sacrifier un fils rebelle (IV, 1, 2). En 1775, cette requête est formulée

²⁵ Nous utilisons la traduction : Vittorio Alfieri, *Philippe II*, trad. par Ernest Foissac, Paris, Crès, 1910, p. 7 : « marâtre ».

bien avant le moment où Carlo est publiquement accusé d'avoir voulu attenter à la vie de Filippo, en la présence inquisitoriale de Leonardo, auquel s'ajoutent néanmoins Perez et Gomez (III, 5). L'acte IV de l'opéra affiche ensuite le tableau de la mort de Posa (IV, II, 1). Sans que cela n'apparaisse au grand jour, l'assassinat de Perez ouvre aussi la scène 4 de l'acte V d'Alfieri où Carlo a une réaction violente annonçant le désespoir de Carlos qui refuse à son père de reconnaître en lui un fils (IV, II, 2) ; altercation que la tragédie italienne introduit à l'acte précédent où l'infant est arrêté (IV, 2). La question de la trahison et des documents interceptés, dans le duo Carlos-Rodrigue, est en revanche avancée au cœur du premier dialogue Filippo-Isabella (II, 2).

L'épilogue des deux pièces peut aisément faire l'objet d'un dernier rapprochement. Bien que l'acte V de *Filippo* débute par un monologue de Carlo, nous retrouvons quelques éléments de la méditation du grand air d'Élisabeth « Toi qui sus le néant des grandeurs de ce monde » (V, 1) dans le dernier entretien Isabella-Carlo (V, 2) qui met en scène l'ultime adieu entre ces deux personnages. À l'acte précédent la reine donne libre cours à ses inquiétudes dans un bref soliloque (IV, 4), avant de s'entretenir avec Gomez et d'aborder l'éventualité de la fuite de Carlo (IV, 5), ce qui est sur le point de se réaliser dans le duo final Carlos-Élisabeth (V, 2). C'est à ce moment que le sacrifice de Posa est cité en exemple de grandeur d'âme pour Carlos. Fait irruption Philippe qui en appelle à la mort pour ceux qu'il considère comme des traîtres (V, 3), de la même manière que le réclame le Filippo alfiérien (V, 3).

*

Ces analogies de façade peuvent également se relever au niveau plus intrinsèque des choix poétiques. En effet, bien des récurrences ne sont dues qu'à l'appartenance à un commun héritage lyrique dont participent à la fois Alfieri et les librettistes du XIX^e siècle, et par conséquent Lauzières et Zanardini. Par ailleurs, nombre de ces correspondances sont le fruit de la versification en italien de l'original, puisqu'elles apparaissent déjà dans cette mouture.

En soulignant l'utilisation de la *gradatio*, des séries verbales, des paires d'adjectifs ou de substantifs, Fabrizi cite *Filippo* à deux reprises afin d'illustrer le premier phénomène (AF, 148). À ceci nous souhaitons ajouter la réplique de Carlo selon laquelle le roi « Chiuso inaccessibil core / di

ferro egli ha »²⁶ (I, 4, 204-205) qui fait précéder l'adjectif du participe passé. Nous retrouvons la même notion de fermeture du cœur paternel dans la bouche de Rodrigo – « Carlo del Re – suo genitore / Rinchiuso il cor – ognor trovò » (II, II, 3) – qui, par ailleurs, traduit du français²⁷, sacrifiant l'accumulation des qualificatifs, tout en gardant l'hyperbate. Tournure banalisée qui est aussi celle du semblant d'absolution de Filippo à l'égard de Carlo devant ses conseillers – « lo assolvo io già »²⁸ (III, 5, 269) –, alors que dans la scène correspondante de *Don Carlo*, c'est le roi qui s'enquiert auprès du Grand Inquisiteur : « Se il figlio a morte invio, m'assolve la tua mano? » (IV, I, 2)²⁹. Ce même acte de *Filippo* affiche la métonymie de l'âme afin de définir Perez : « Alma sì fatta, / nasce ov'io regno? »³⁰ (III, 6, 310-311). La connotation y est tout de même négative, puisque ce personnage est déjà désigné comme un traître. À l'issue du duo Filippo-Rodrigo, le premier s'exclame : « Alfin, alfin trovai / Colui che l'alma ambì » (II, II, 6) dans une situation où le second n'est nullement tombé en disgrâce. La formule est d'autant plus saisissante que la figure de rhétorique est absente en français³¹, qu'elle s'applique au souverain devenu sujet et qu'elle apparaît dans la version de Ghislanzoni. Un certain langage métaphorique plutôt rabâché peut ainsi se reconnaître dans les deux œuvres : « a me lieve di speme un raggio / sul ciglio balenò »³² (V, 3, 172-173), avoue Carlo à son père dans l'épilogue ; le premier hémistiche du vers 173 se retrouve presque inchangé après la césure de la réflexion de Posa face à Carlo – « Un lampo di dolor sul ciglio tuo balena! » (II, I, 3) – à un endroit où l'original évite la synecdoque³³, l'image de l'éclair convenant aussi bien à la représentation de la douleur que le rayon alférien à l'illustration de l'espoir.

Suivant toujours la leçon de Fabrizi, il est utile de rappeler que « *sangu e morte* sono due parole tematiche della poesia tragica alferiana »³⁴

²⁶ « Son cœur est insensible, impassible et fermé, / Aussi dur que le fer ».

²⁷ « Ah ! L'Infant Carlos, du Roi son père, / Trouva toujours le cœur fermé ».

²⁸ « Je pardonne ».

²⁹ Mais là aussi il s'agit d'une traduction, du moins pour ce qui est du verbe : « Si je frappe l'Infant, ta main m'absoudrait-elle ? »

³⁰ « Comment un tel produit aussi fou qu'impudent / Dans la ville où je règne un jour put-il éclore ! »

³¹ « Je trouve à cette heure bénie / L'homme dès longtemps attendu ! »

³² « Un joyeux / Et doux rayon d'espoir brilla devant mes yeux ».

³³ « Un éclair douloureux dans vos yeux étincelle ».

³⁴ « *sang* et *mort* sont deux mots thématiques de la poésie tragique alferienne ».

(AF, 149) et que le goût du dramaturge pour les expressions énergiques encourage « l'uso di nessi risultanti dall'unione dei più diversi sostantivi con i sintagmi 'di sangue' e 'di morte' »³⁵. *Filippo* ne fait pas exception à cet usage, et *Don Carlo* adopte souvent des procédés semblables. La dernière scène de 1775 voit couler des flots d'hémoglobine : « ecco l'acciario, / che gronda ancor del suo sangue fumante »³⁶ (V, 4, 242-243), s'écrie Gomez après la mort de Perez ; « Oh ferro!... / Te caldo ancora d'innocente sangue »³⁷ (V, 4, 256-257), lui répond l'infant horrifié ; « Scorre di sangue (e di qual sangue!) un rio... »³⁸ (V, 4, 279), constate le roi dans sa dernière réplique. « Di sangue tinto un rio » (V, 2) est aussi l'une des visions du dernier duo Carlo-Elisabetta ; c'est encore une traduction³⁹ et les victimes désignées ne sont pas les personnages eux-mêmes mais le peuple flamand que le héros veut sauver. Ainsi la mort de Posa éveille-t-elle une image proche de celle de l'épée ruisselante de sang – « È la tua man di sangue intrisa! »⁴⁰ (III, II, 2) – réaction de la versification de Zanardini non dépourvue d'intérêt car le participe passé est absent chez Lauzières⁴¹ (DC) – « Né sai qual puro sangue versato ha la tua mano! » (IV, II, 2) – qui définit ce sacrifice par un qualificatif rappelant l'épithète alfiérienne. Métaphore de la mort, le sang laisse parfois la place au mot plus concret. Le reniement de Carlo devance celui de Posa dans les propos de Filippo auprès du Grand Inquisiteur : c'est le moment déjà cité où le roi demande l'absolution par avance (IV, I 2). Dans la tragédie, cette solution est suggérée par Gomez, suscitant l'étonnement de Perez (III, 5, 154-155) qui prend la défense du prince par des termes annonçant la question du personnage verdien, ne serait-ce que dans l'hyperbate : « a morte il figlio / mai condannar nol può, né il debbe, un padre »⁴² (III, 5, 259-260).

³⁵ « l'utilisation d'associations issues de l'union des substantifs les plus variés et des syntagmes 'de sang' et 'de mort' ».

³⁶ « Elle est encor trempée / De son sang, qui goutte et fume ».

³⁷ « O fer encore chaud du sang de l'innocence ».

³⁸ « Ciel ! quel ruisseau de sang s'est près de moi formé ! »

³⁹ « Un fleuve teint de sang ».

⁴⁰ « Ta main a trempé dans son sang ! » (n.t.).

⁴¹ Il reprend textuellement le vers « Vous saurez quel sang pur a versé votre main ! »

⁴² « Un père ne peut pas, sans qu'il se déshonore, / Ne doit pas condamner son propre fils à mort ».

La version de Lauzières présente un autre passage qui diverge de la traduction de Zanardini⁴³, tout en se faisant l'écho des vers d'Alfieri. Au cours de l'affrontement Elisabetta-Filippo, la reine se souvient : « Quando Dio mi fe' tua sposa / Ero a Carlo fidanzata » (IV, 1, 3), d'après « Lorsque Dieu vous fit mon époux, / À l'Infant j'étais fiancée ! », malgré le changement de complément au sein du couple royal. Les récriminations de l'acte V de la tragédie se fixent également sur la situation d'Isabella – « mia sposa ell'era, / mia sposa, il sai »⁴⁴ (V, 3, 178-179) – dénoncée par un Carlo aussitôt démenti par l'intéressée – « ma non pria tua sposa / fui, che repressa in me tal fiamma tacque »⁴⁵ (V, 3, 222-223) –. Suit la scène de la prison où, à l'entrée de Rodrigo, Carlo réagit : « O Rodrigo, a te son / Ben grato di venir di Carlo alla prigion » (IV, II, 1). Comme chez Alfieri, la traduction préfère le lieu concret à la métaphore sépulcrale⁴⁶ : la forme est interrogative et s'adresse à Isabella mais le lieu est explicite et l'anastrophe de l'infinitif la même : « Ma, come or dunque a me venirne in questo / carcer ti lascia? »⁴⁷ (V, 2, 53-54).

*

À côté des récurrences d'un vocabulaire poétique commun, *Don Carlo* nous semble présenter quelques passages particulièrement dignes d'une lecture alférienne, dans la mesure où le texte italien est rarement redevable de son modèle français. Dans ce sens, l'acte II est le plus riche en analogies. Au premier tableau, dès ses retrouvailles avec Carlo, Rodrigo lui demande de partager avec lui sa douleur – « Carlo mio, con me dividi / Il tuo pianto, il tuo dolor ! » (II, 1, 3) – dans une exclamation que l'original prive de la référence aux larmes⁴⁸, alors que cela apparaît dans la scène avec Perez : « avrai compagno / inseparabil me d'ogni tuo pianto »⁴⁹ (I, 4, 217-218). Dans la version de Lauzières, Posa demande à l'infant de se confier au nom de leur amitié – « Dell'amicizia in nome, ed in memoria /

⁴³ C'est le célèbre « Ben lo sapete, – un dì promessa / Al figlio vostro – fu la mia man » (III, 1, 3) : « Vous le savez bien, – un jour promise / À votre fils – fut ma main » (n.t.).

⁴⁴ « Elle fut fiancée avant d'être victime, / Ma chère fiancée et vous le savez bien ».

⁴⁵ « Par votre volonté je devins votre femme. / Depuis, j'ai réprimé mon amour ; il s'est tu ».

⁴⁶ « Mon Rodrigue ! Il est beau / À toi de me venir trouver dans ce tombeau ! »

⁴⁷ « Mais dites-moi pourquoi, j'ai peine à le comprendre, / Au fond de mon cachot il vous laisse descendre ».

⁴⁸ « Mon Carlos, donne-moi ma part de tes douleurs ! »

⁴⁹ « Je veux prendre toujours une part de vos pleurs ».

Dei lieti giorni, deh! m'apri il tuo cor » (DC) – suivant Du Locle⁵⁰ mais en des termes qui reflètent la constatation d'impuissance du Carlo de 1775 : « e darti pur di amistà vera un pegno, / coll'apirti il mio core, oh ciel! nol posso »⁵¹ (I, 4, 223-224). La référence à l'amitié est néanmoins la même ainsi que la périphrase qu'évite Zanardini – « Versami in cor il tuo strazio crudele »⁵² (I, 1, 3) –. Identique dans les deux moutures, la cabalette s'épanche dans un serment de fidélité jusqu'à la mort (« Giuriamo insiem di vivere / E di morire insieme ») qui modifie quelque peu le texte d'origine⁵³ et s'inscrit dans le sillage de la tragédie : « Ma s'io ti chieggo, e bramo, / che a morir teco il tuo dolor mi tragga »⁵⁴ (I, 4, 234-235).

Au deuxième tableau, Rodrigo se charge de faire connaître la souffrance de son ami à Elisabetta par une attaque mettant en avant leur amour commun pour Carlo : « Carlo, ch'è sol – il nostro amore, / Vive nel duol – su questo suol. / E nessun sa – quanto dolore / Del suo bel cor – fa vizzo il fior. / In voi la speme – è di chi geme »⁵⁵ (II, II, 3). Ces vers du *cantabile* de Posa sont dignes d'intérêt à plus d'un titre, surtout dans les passages où ils divergent du modèle français. En effet, si « L'Infant Carlos, notre espérance » tait l'affection, dans *Filippo* le monologue introductif d'Isabella exprime le même genre de sentiment que la traduction – « Ma chi 'l vede, e non l'ama? »⁵⁶ (I, 1, 4) – préférant cependant le verbe conjugué au substantif. Ainsi Du Locle renonce à l'allusion à la douleur du vers 3 et la rime interne qui suit (« Et nul ne sait quelle souffrance / De son printemps flétrit les fleurs ! »), alors que nous retrouvons l'association 'dolore/cor' dès le premier entretien entre la reine et le prince qui se voit contraint de constater : « l'odio di me nel cor del padre, / quanto il dolore entro al mio cor, crescea »⁵⁷ (I, 2, 88-89), dans une tournure comparative construite sur ces parallélismes si chers

⁵⁰ « Au nom d'une amitié chère, / Des jours passés, des jours heureux ! / Ouvre-moi ton cœur, ô mon Carlos ».

⁵¹ « Je ne peux te donner le faible témoignage / En découvrant mon cœur à ta fidélité ».

⁵² « Verse donc dans mon cœur ce cruel déchirement » (n.t.).

⁵³ « Nous mourrons en nous aimant ! »

⁵⁴ « Mon désir / Est, sans que vous parliez, avec vous d'en mourir ».

⁵⁵ « Carlos qui seul – est notre amour, / Vit affligé – dans ce pays. / Et personne ne sait – quelle douleur / De ce beau cœur – a fané la fleur. / Au près de vous est l'espoir – de celui qui souffre » (n.t.).

⁵⁶ « Qui le voit sans l'aimer ».

⁵⁷ « La haine grandissait dans le cœur de mon père, / La douleur dans le mien ».

à Alfieri. De même pour l'« Ultima speme »⁵⁸ (I, 2, 119) qui martèle ce dialogue et que n'affiche nullement le livret parisien⁵⁹. Et c'est encore au cours de cette rencontre que l'infant se définit « infelice oppresso »⁶⁰ (I, 2, 26), comme le fait son homologue opératique qui s'exclame « Infelice! » (II, II, 4), là où la source se contente d'un « Hélas, je m'é gare ! ». Suit l'invocation à la pitié, réitérée par l'exclamation : « Ah ! Que du moins la pitié sainte / Dans votre regard m'ait parlé ! » La version italienne remplace la perception visuelle par une allusion plus secrète (« Ah ! perché mai parlar non sento / Nel vostro core qualche pietà! ») qui est aussi celle du langage tragique : « ...quel dolce fremer di pietà, che ogni alto / cor prova in sé... »⁶¹ (I, 2, 55-56). La cause de ce besoin de compassion est, bien sûr, l'amour sacrifié de Carlo pour Elisabetta que la traduction voit s'évanouir en un seul jour à cause de l'intervention d'une volonté supérieure – « ché avaro il ciel / Un giorno sol mi diè, e poi rapillo a me! » (II, II, 4) – en affichant une coordination verbale qu'Alfieri réitère en l'espace de quelques vers, afin de progresser vers l'attribution de ce malheur à l'autorité paternelle : « ...dal funesto giorno, / che sposa in un data mi fosti, e tolta »⁶² (I, 2, 69-70) ; « Tutto ei mi ha tolto il di, che te mi tolse »⁶³ (I, 2, 110). Cependant, cela est déjà dans le texte d'origine⁶⁴ comme ce sera le cas de la reprise de la même considération amère lors de l'ultime méditation solitaire d'Élisabeth⁶⁵ : « E quest'eternità un giorno sol durò » (V, 1). L'idée qu'un bien lui a été soustrait par la force prend forme de manière de plus en plus obsédante chez le Carlo alfierien : « invido son di un bene, / ch'ei mi ha tolto »⁶⁶ (III, 1, 36-37), réagit-il lors de sa deuxième entrevue avec la reine ; « sì, l'amo; e tolta / m'era da te »⁶⁷ (V, 3, 181-182), s'insurge-t-il auprès de son père, selon une formulation qui sera aussi celle de Filippo revendiquant avec Rodrigo que « Nulla val sotto il ciel il ben ch'ei tolse a me! » (II, II, 6), quoiqu'il

⁵⁸ « dernier espoir ».

⁵⁹ « O vous, sa mère, à ce cœur tendre / Rendez la force et le repos... »

⁶⁰ « malheur ».

⁶¹ « ...la douce sympathie / Que toute âme élevée a toujours ressentie... »

⁶² « ...le jour / Funeste [...] / Où votre main me fut et promise et ravie ».

⁶³ « Il m'a tout pris le jour qu'il vous a prise à moi ».

⁶⁴ « Le ciel avare / Ne m'a donné qu'un jour, et si vite il a fui ! »

⁶⁵ « Et son éternité n'a duré qu'un moment... ».

⁶⁶ « Je suis jaloux du bien que m'a ravi son bras ».

⁶⁷ « et je dis que je l'aime. / Vous qui m'avez ravi mon unique trésor ».

s'agisse à nouveau d'une traduction⁶⁸. Ce n'est plus le roi qui parle mais l'homme se confiant à l'ami qu'il espère fidèle. Le soldat, pour sa part, l'est déjà : « Voi serviste, lo so, fido alla mia corona », reconnaît la version italienne à un endroit où le modèle évite la référence explicite à la fidélité⁶⁹ tout en se faisant l'écho d'un compliment que le souverain de 1775 adresse à Gomez dans un but semblable, malgré le caractère opposé de son interlocuteur : « Tu fosti, il so, finora / il più fedel tra i fidi miei »⁷⁰ (II, 2, 6-7). L'atmosphère de suspicion est néanmoins la même : « entro al paterno seno / forse versò il sospetto »⁷¹ (I, 2, 93-94), s'inquiète Isabella à propos de la cour ; « La Regina... un sospetto mi tortura... », admet le Filippo verdien qui traduit d'après « La Reine... un soupçon me torture ! » Plus intéressante, la réplique qui circonscrit le lieu des intrigues (« Guarda dentro alla reggia! ») s'éloigne du vers original⁷² par une métonymie qui est aussi celle de l'infant alfiérien lorsqu'il doit se défendre de l'accusation d'iniquité de son père : « Nato in tua reggia... »⁷³ (IV, 2, 57). Ce même père qui deux actes auparavant reconnaît « Nobil fierezza »⁷⁴ (II, 4, 253) aux paroles de son fils, faisant allusion à une attitude que Posa partage entre sa réaction française (« Son âme est noble et pure ! ») et italienne (« Fiera ha l'alma insiem e pura! ») dans le but de défendre le prince, la pureté en moins. La bonne disposition du roi face à Rodrigo est explicite dans la réécriture de Zanardini qui, au sujet des Flandres, oppose la fonction à l'homme – « Ha nulla inteso il Re... »⁷⁵ (I, II, 6) – dans une formulation inexistante en français, alors que la scène correspondante fait inverser à Filippo les données de ses prérogatives par une injonction en chiasme à l'adresse de Perez : « Qui non vi ascolta il padre; il re qui v'ode »⁷⁶ (III, 5, 117).

À l'acte III, la scène de l'autodafé étale le mépris de Filippo à l'égard de son fils par le refus de lui confier le gouvernement des Flandres : l'accusation de hardiesse – « Tu chieder tanto ardisci! » (III, IV, 4) – est à

⁶⁸ « Rien ne vaut sous le ciel le bien qu'il m'a ravi!!!... »

⁶⁹ « Vous avez, je le sais, bien servi ma couronne... »

⁷⁰ « Je sais aussi que tu fus le modèle / De tous mes confidents, de tous le plus fidèle ».

⁷¹ « Et le soupçon, venin instillé goutte à goutte ».

⁷² « Tu m'as vu sur mon trône, et non dans ma maison ! »

⁷³ « Né dans votre cour... ».

⁷⁴ « noble fierté ».

⁷⁵ « Le Roi n'a rien entendu... » (n.t.).

⁷⁶ « C'est le roi, ce n'est pas le père qui l'écoute ».

l'image de l'affrontement père-fils chez Alfieri – « L'ardir v'aggiungi? »⁷⁷ (IV, 2, 40) – pourtant dépourvu de revendications politiques ; le texte français, pour sa part, se montre moins catégorique dans ce même désaveu : « qu'oses-tu prétendre ? » Chacun des deux tableaux de l'acte IV de *Don Carlo* fournit une réplique intéressante pour l'agencement d'un certain matériau linguistique, et ce en des lieux où la traduction s'éloigne de l'original. « Pietà mi fate »⁷⁸ (IV, I, 3), s'indigne Elisabetta accusée d'adultère par son époux, alors que la version française se borne à un plus sobre « Je vous plains ! » Chez Alfieri, ce n'est pas la compassion invoquée par un amant qui se meurt mais la pitié sardonique de l'infant défiant son père, même si c'est Perez qui l'écoute : « Tu, di pietà più che d'invidia degno »⁷⁹ (I, 4, 243). Ainsi, l'éclair douloureux aperçu par Rodrigue dans les yeux de Carlos à l'acte II se mue en pleurs, lorsqu'il lui avoue qu'il va mourir, en renouvelant une synecdoque – « Sul tuo ciglio il pianto io miro » (IV, II, 1) –, absente en français⁸⁰, que ne dédaigne pas le monarque tragique devant ses conseillers : « Il pianto / mi sta sul ciglio »⁸¹ (III, 5, 58-59). Relevons enfin les adieux réitérés entre la reine et l'infant (version Lauzières) où à l'« Addio » de l'un répond l'« Eterno addio » (V, 2) (DC) de l'autre⁸², à l'endroit même où, dans *Filippo*, Isabella adresse son « ultimo addio » (V, 2, 124) à Carlo.

*

S'il n'était nullement dans nos intentions de nier la filiation schillerienne du *Don Carlos* verdien en faveur d'improbables ascendants alfiériens, ce triple parcours à travers la structure et la langue de l'opéra, surtout dans ses versions en italien, nous a permis de relever des correspondances entre les versifications de Lauzières-Zanardini et les vers du *Filippo* d'Alfieri. Un dramaturge jeune et inexpérimenté que ne désavouera pas l'auteur même plus âgé. Sans vouloir faire de *Don Carlo* un chef-d'œuvre du théâtre italien en vers, une certaine proximité avec le langage poétique traditionnel et avec les tournures de la tragédie de 1775 nous permet d'atténuer l'accusation d'indécence d'une très mauvaise traduction. Pour

⁷⁷ « Vous ajoutez l'audace ».

⁷⁸ « Vous me faites pitié » (n.t.).

⁷⁹ « Plus digne de pitié que de regards jaloux ».

⁸⁰ « Dans tes yeux tout baignés de larmes ».

⁸¹ « J'ai les larmes aux yeux ».

⁸² En français nous avons par deux fois « pour toujours ».

conventionnelle qu'elle puisse paraître⁸³, la langue de *Don Carlo* est très riche en ces *parole sceniche* que le compositeur est si enclin à demander à ses librettistes, même en français⁸⁴. Par ailleurs, la musique de Verdi est toujours sublime dans les deux langues et c'est cela le plus important ! Le débat nous semble donc quelque peu stérile de savoir s'il faut privilégier un original rarement joué, malgré les efforts d'une quarantaine d'années, ou des adaptations ayant fait le tour du monde. Devons-nous préférer « Dieu, tu semas dans nos âmes » à « Dio che nell'alma infondere » ? « Elle ne m'aime pas ! » ou « Ella giammai m'amò!... » ? « Toi qui sus le néant des grandeurs de ce monde » ou « Tu che le vanità conoscesti del mondo » ? Peu importe, pourvu que l'œuvre ne quitte jamais l'affiche dans la version de Méry-Du Locle ou dans celle de Lauzières-Zanardini. Quant à une certaine distanciation qu'engendrerait une expression textuelle figée, nous pouvons aussi nous demander si ce n'est pas ce que nous nous attendons des personnages lorsque nous nous rendons à l'opéra. Encore plus pour une œuvre comme *Don Carlos* qui met en scène des êtres profondément transformés par la légende, par le mythe. Ont-ils vraiment besoin de descendre de leur niche – comme le rappelait Pintorno –, de devenir humains, mortels parmi les mortels, au détriment d'une évasion fantastique qui, si elle peut s'effacer, reste néanmoins l'une des caractéristiques fondamentales de l'illusion comique ?

Sigles

AF = Angelo Fabrizi, *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera ottocenteschi*, « Studi e problemi di critica testuale », XII (avril 1976), pp. 135-155.

ASO = Verdi, *Don Carlos*, « L'Avant-Scène Opéra », 90-91 (septembre-octobre 1986).

⁸³ Fabrizi parle aussi de langage monocorde dans les tragédies d'Alfieri – dont justement *Filippo* – ayant servi le propos de Cammarano, (AF, 154).

⁸⁴ Cf. par exemple les lettres du 16 et du 21 juin 1866 de Verdi à Du Locle au sujet de l'acte IV de *Don Carlos* in *Carteggi verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1947, vol. IV, pp. 163-165.

DC = DON CARLO | OPERA IN CINQUE ATTI | PAROLE DI MÉRY e CAMILLO DU LOCLE | MUSICA DI | G. VERDI | TRADUZIONE ITALIANA DI ACHILLE DE LAUZIÈRES | DA RAPPRESENTARSI | AL R. TEATRO DELLA SCALA | Carnevale-Quaresima 1868-69 | R. STABILIMENTO RICORDI | MILANO-NAPOLI-FIRENZE [...].

FA = Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, 4 voll.

GP = Giuseppe Pintorno, *L'importanza della lingua nelle opere di Verdi*, in *Verdi, l'Europe et la France, Actes du colloque pour le centième anniversaire de la mort de Giuseppe Verdi (Strasbourg, 26-27 janvier 2001)*, Strasbourg, Istituto Italiano di Cultura, 2002, « Zibaldone », pp. 115-131.

JB = Julian Budden, *Le opere di Verdi*, Torino, EDT, 1985-1988, 3 voll.

JS = Johannes Streicher, *Schiller e il "Don Carlos" nell'opera italiana prima di Verdi*, in *Verdi und die deutsche Literatur/Verdi e la letteratura tedesca*, Laaber, Laaber, 2002, pp. 217-247.

LL = Luciano Lugnani, *Ella giammai m'amò. Invenzione e tradizione di "Don Carlos"*, Napoli, Liguori, 1999.

Pinocchio à l'opéra

Franco Arato

Université de Witwatersrand-Johannesburg

On ne sait pas si le pantin Pinocchio eut un vrai penchant pour la musique qui fait son apparition au moins une fois de manière significative chez Collodi. C'est dans le neuvième chapitre du livre, lorsque le protagoniste subit la fascination des fifres et de la grosse caisse qui annoncent l'arrivée du séduisant mais dangereusement tentateur « GRAN TEATRO DEI BURATTINI » ('Grand Théâtre des Pantins': en lettres capitales dans l'original). Le pantin se demande « "che cosa sia questa musica? Peccato che io debba andare a scuola, se no..." ». Commentaire: « E rimase lì perplesso. A ogni modo bisognava prendere una risoluzione: o a scuola, o a sentire i pifferi. "Oggi anderò a sentire i pifferi, e domani a scuola: per andare a scuola c'è sempre tempo", disse finalmente quel monello facendo una spallucciata »¹. Comme nous le savons tous, c'est le début de sa perte : le pantin en verra de toutes les couleurs au théâtre de 'quat' sous' et ailleurs, en risquant à cause de ces divertissements, unique alternative désirable à l'école, d'y laisser littéralement sa peau : puisque c'est avec sa peau de « ciuchino » ('petit âne') boiteux qu'un client du « Paese dei Balocchi », le Pays des Jouets, voudrait faire un tambour pour la fanfare du village (chapitre XXXIII). Les tentations de la musique sont ainsi un prélude et éventuellement une funeste conclusion de l'aventure. Les musiciens qui ont puisé à la source de Collodi pensaient-ils à ces pages ? Peut-être. De toute façon, la *favola in musica*, pour emprunter un terme de la tradition du Baroque, a rattrapé sans effort ce conte bien ancré dans la vie quotidienne. Les lecteurs ont très vite reconnu la théâtralité (*performabilité*, pour employer un anglicisme) de l'histoire : il y a quelque chose de Polichinelle dans la faim qui

¹ « "Qu'est-ce que ça peut bien être, cette musique? Dommage que je doive aller à l'école, sinon..." ». Et il resta là, perplexe. De toute façon, il fallait prendre une décision : soit aller à l'école, soit écouter les fifres. "Aujourd'hui j'irai écouter les fifres, et demain à l'école; il est toujours temps d'aller à l'école", finit par dire ce petit fripon avec un haussement d'épaules » (j'utilise la traduction de Nathalie Castagné, Paris, Gallimard, 1985).

tourmente périodiquement Pinocchio, tandis que les grimaces du pantin devant le juge-gorille sont les *lazzi* d'un Arlequin ; sans parler de tous ces mauvais tours, raclées et seaux d'eau sur la tête et de ces médecins qui bredouillent au chevet de Pinocchio, semblables aux médecins de la *Commedia dell'arte*².

Les auteurs dont nous allons parler, tous vivants, appartiennent à des générations différentes, mais ils ont en commun la volonté de faire de l'opéra quelque chose de vivant et d'attrayant pour le public et les jeunes gens en particulier. Ce serait vraiment paradoxal de ne pas réussir à divertir avec un livret tiré de Collodi. Je parlerai ici des opéras suivants³ : *Pollicino* de Hans Werner Henze, dans la traduction élaborée par Giuseppe Di Leva (« Cantiere internazionale d'arte » de Montepulciano, près de Sienne, août 1980) ; *Pinocchio* de Marco Tutino (Gênes, mai 1985, livret de Linda Brunetta) ; *The Adventures of Pinocchio* de Jonathan Dove (Leeds, décembre 2007, livret d'Alasdair Middleton). Allemagne, Italie, Angleterre : comme pour confirmer le rayonnement international d'un conte qui, avec le concours aussi du cinéma (on se souviendra du vieux film de Walt Disney et de sa bande son très populaire), a continué à enchanter le spectateur, qu'il soit naïf ou cultivé, pourvu que cette hiérarchie du goût ait encore cours au théâtre.

*

Dans ce contexte, le choix de l'opéra de Henze peut sembler quelque peu arbitraire : en effet l'auteur du livret italien, Di Leva, utilise pour la traduction de Perrault les *Racconti di fate* de Collodi (1875), mais Pollicino – le Petit Poucet, qui chez Collodi s'appelle, à la manière toscane, *Puccettino* – n'est pas comparable à *Pinocchio*, si ce n'est dans certaines ressemblances fabuleuses, surtout dans le personnage de l'*Orco*, l'Ogre

² Voir à ce propos : Giuseppe De Robertis, *Pinocchio e il Teatro dei Burattini* [1948], dans *Studi II*, Firenze, Le Monnier, 1971, pp. 314-318 ; Renato Palazzi, *La vocazione teatrale di Pinocchio*, in *Pinocchio, burattini e marionette. Cento anni di tradizione, di animazione, di sperimentazione*, a cura di Massimo J. Monaco, Firenze, Usher, 1982, pp. 9-20. Pour une interprétation sociologique du pantin, héros-antihéros typiquement italien : Ludovico Incisa di Camerana, *Pinocchio*, Bologna, Il Mulino, 2004.

³ Je ne prétends pas, bien entendu, épuiser le catalogue musical inspiré de Collodi ; il faut citer au moins le compositeur suisse italien Sergio Menozzi avec son *Pinocchio*, écrit pour l'Opéra National de Lyon (1998, livret de Maurice Yendt). Hors du théâtre musical, un succès particulier a connu la suite-bande son de Nicola Piovani pour le *Pinocchio* de Roberto Benigni (2002) ; Carmelo Bene, pour sa part, fit accompagner l'édition 1981 de *Pinocchio* par les musiques de scène de Gaetano Luporini (2004).

(dans la traduction de Henze, carrément « der Menschenfresser »), que l'on retrouve dans le personnage de Mangiafoco (Mange-feu), le géant bourru, et dans d'autres personnages à la fois effrayants et ridicules. On sait que le chef-d'œuvre de Collodi est aussi un conte d'initiation, avec des démons bons et méchants, une métamorphose en scène, la mort, la renaissance et la rédemption finale. Henze est le compositeur allemand le plus *italien*, précisément toscano-romain, de la fin du XX^e siècle (et du début du XXI^e) et sans doute l'un des protagonistes de la musique d'aujourd'hui. En débutant il avait proposé, il y a un demi-siècle, une comédie-fable tiré de Carlo Gozzi : *König Hirsch (Re Cervo)*, 1956 et 1964), sous-titré « die Irrfahrten der Wahrheit », c'est-à-dire 'les vagabondages de la vérité', un ouvrage qui fit scandale parmi les avant-gardistes à cause des emprunts à Bellini et à Donizetti. Dans *König Hirsch* il y avait déjà un thème que l'on va rencontrer dans *Pollicino*, la quête du héros accompagné d'une pittoresque compagnie d'animaux dans la forêt enchantée. Le bois, où les parents conduisent Pollicino et ses frères, est lui-même hanté par les bruits (à peu-près comme dans la *Tempête* de Shakespeare) : mais il s'agit dans ce cas de la voix des bêtes bienveillantes, en particulier du loup, qui donne aux enfants tout simplement sa « parola di lupo » de les épargner (scène 9)⁴. Dans la forêt les enfants font du bois, presque à la manière des *boy-scouts*, et la première fois regagnent leur foyer grâce au célèbre stratagème des petits cailloux ; mais la deuxième fois, ils aboutissent sans le savoir chez l'Ogre, le *serial killer*. Cet Ogre a subi une modernisation : tandis qu'il trinque au vin rouge qu'il dit préférer au champagne (il entonne le célèbre *stornello* en dialecte romain : « Sò meglio de la sciampagna li vini de 'ste vigne »), il reçoit un coup de téléphone du Syndicat des Ogres auquel il dicte une ligne intransigeante : « Si dans les trente-six heures le gouvernement n'accepte pas, on va recommencer à travailler comme des ogres » (c'est à dire – grève à l'envers – à manger les enfants : scène 10). Mais il a, lui aussi, des faiblesses devant sa femme (qui le flatte avec le surnom de « terrible ») : l'ivresse le force à confesser, dans un *Lied* contrefait, son désir d'abandonner le crime pour s'octroyer une longue croisière, en mettant aux enchères ses bottes. Henze a donc pris une belle liberté en partant de Perrault-Collodi ; comme il le fait dans la scène 12 (la dernière) où Pollicino tombe amoureux – pas

⁴ Toutes les citations sont tirées de *Pollicino. Musica di Hans Werner Henze, libretto di Giuseppe Di Leva. Favola per musica tratta da fiabe di Collodi, Grimm, Perrault*, Milano, Ricordi 1991 (pour la reprise milanaise du mai 1990, Teatro di Porta Romana – 'La Scala per i bambini' –, sous la direction de Cesare Alfieri, avec une mise en scène de Filippo Crivelli et un décor d'Emanuele Luzzati).

un coup de hache, mais un coup de foudre – d’une des petites filles de l’Ogre, appelée Clotilde : les deux enfants, après un court *duetto* dans lequel ils se découvrent insomniaques et amoureux (« Tu / tu non dormi / tu. / Tu / tu non dormi / più. / È la prima volta / che conosco qualcuno / nella notte »), signent une alliance pour abandonner la maison de l’Ogre. C’est la révolte des jeunes gens contre les pères : dans ce cas, l’un est lâche, l’autre bestial. Ils trompent l’Ogre en mettant dans le lit des pantalons, des chiffons, des pastèques à la place des enfants (dans Perrault a lieu, on le sait, un massacre par erreur des « petites ogresses »). Après la traversée symbolique d’un fleuve, qui nous rappelle cette fois *Hänsel et Gretel* des frères Grimm, la fin est anticonformiste, en accord avec les temps. Comme Henze s’amusa à le souligner avec une amplification ironique dans son autobiographie, *Reisebilder mit böhmischen Quinten* (*Images de voyage avec coulisses bohémiennes*, 1996) : « les enfants se débarrassent de leurs épouvantables parents, fondent une communauté, fument du hachisch et plantent des tomates » ; certains – ajouta – furent scandalisés par l’immoralité de ce conte moral déguisé. Il est plus intéressant de souligner que, dans le chœur qui conclut l’opéra, Henze retrouve une vieille *canzone toscana*, une mélodie populaire oubliée de la Valle d’Orcia. Voilà le texte poétique moderne adapté à la très simple mais captivante chanson :

La fiaba dice: ‘una volta c’era’,
 che importa se sia falsa oppure vera.
 Mattino suol venir prima di sera,
 danziamo tutti intorno a primavera.
 Orchi, orche, maghi streghe,
 lupi non ci spaventan più.
 Primavera è arrivata,
 tratteniamola quaggiù⁵.

C’est presque le programme de Goldoni qui, en bon disciple des Lumières, s’opposa sur les planches aux « maghi », « strighe », « schiamazzi » de son concurrent Carlo Gozzi, encore lui⁶ : la réalité prévaut sur l’imagination. Destiné aux enfants du pays de Montepulciano, ce travail, qui est un mélange original de symphonisme romantique et d’avant-garde

⁵ « Le conte dit : “Il était une fois”, / qu’importe-t-il si c’est faux ou vrai. / Le matin arrive avant le soir, / on danse ensemble au printemps. / Ogres, ogresses, enchanteurs, sorcières, / les loups ne nous effraient plus. / Le printemps est arrivé, / gardons-le ici bas ! » (je traduis, comme dans tous les autres cas).

⁶ Dans l’adresse au public pour la *Casa nova* (1761) : Carlo Goldoni, *Opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Venezia, Municipio di Venezia, 1909, vol. XXXIII, p. 583.

début du siècle, rend donc aussi un hommage indirect au *genius loci* Carlo Lorenzini (Collodi), qui n'était pas natif de la province de Sienne, mais qui était quand même toscan. Henze a décrit avec précision les procédés et les finalités de son opéra, né pour être interprété par une compagnie de chanteurs professionnels et débutants :

Aux enfants qui jouent dans *Pollicino* je soumetts de véritables problèmes musicaux à résoudre, en les invitant à se retrouver presque au niveau des adultes [...]. Le but est aussi de leur faire découvrir les fonctions harmoniques, les ressources de l'orchestration, les stratégies dramatiques employées dans l'histoire du théâtre lyrique [...]. Il s'agit, si l'on veut, d'un ouvrage de *métalangage* : j'ai écrit une introduction, une invitation aux classiques à travers l'outil de la musique nouvelle, en adressant aux enfants un discours sans paroles, mais justement avec des notes⁷.

C'est la grand-rue de la didactique musicale de haut niveau, dans la tradition moderne de *Pierre et le loup* de Prokofiev et de *The Young Person's Guide to Orchestra* de Britten : pas seulement *didaché*, mais véritable art. Les vers de Di Leva⁸ ont donné sans doute de la cohérence au projet musical de Henze qui pendant trente ans a été joué partout, presque sans interruption, en Europe, aussi bien dans de grands théâtres que dans de modestes écoles de banlieue.

*

Marco Tutino (né en 1954) appartient à une autre génération. Il s'agit d'un compositeur parmi les plus actifs en Italie dans le milieu (si on peut parler de milieu) 'après-Darmstadt', c'est-à-dire parmi les musiciens qui ont essayé de se libérer, à partir des années 1980 du siècle dernier, des dogmes du sérialisme en s'inspirant aussi du modèle de Henze. Tutino fut protagoniste, quatre ans avant *Pinocchio* – ses débuts, au théâtre Margherita de Gênes –, d'une polémique insolite dans le monde, d'ordinaire très feutré, de la musique classique italienne. Dans une lettre ouverte adressée à Giacomo Manzoni, qui avait été son professeur de composition au Conservatoire de Milan, Tutino revendiqua contre l'avant-garde qui (jugait-il) « annoia mortalmente », les droits d'une musique capable de réveiller une « vasta gamma di affetti: Gioia, Dolore, Angoscia, Amore,

⁷ *Pollicino* cit., p. 3 (j'ai traduit l'italien de Henze).

⁸ Di Leva, dramaturge et auteur de livrets, a écrit des pièces historiques, *Il tumulto dei Ciompi* (1974) e *Giulio Cesare* (1975) ; il faut rappeler un oratoire pour Henze, *Don Chisciotte* (1976). Plus récemment il a collaboré avec Marco Tutino à *La Bella e la Bestia. Reality-Kabarett in un atto* (2005).

Simpatia, Entusiasmo, Passione, Ira » ('une vaste gamme d'affects : Joie, Douleur, Angoisse, Amour, Sympathie, Enthousiasme, Passion, Colère') ; Tutino baptisa ce nouveau mélange idéologico-musical *Néo-romantisme*, mais le terme de Néobaroque pourrait être plus approprié (la revendication des *affetti* dans la musique nous fait penser aux ardents débats du dix-huitième siècle : de Hændel jusqu'à Gluck)⁹. Il faut rappeler que Tutino, lorsqu'il était très jeune, connut une courte mais intense carrière de chansonnier *folk-rock* politiquement engagé, selon une mode typique de l'Italie d'après soixante-huit. Son *Pinocchio*, dirigé par Roberto Abbado, qui a le même âge que Tutino, fut donc une sorte de cristallisation et de dépassement d'un parcours de jeunesse, et aussi la première *pars costruens* d'un esprit iconoclaste. Le musicien a donné ensuite des témoignages plus accomplis de son talent : notamment avec *La lupa* (1990), tirée d'une célèbre *novella* de Giovanni Verga (le livret était une fois de plus de Giuseppe Di Leva). Les paroles de ce nouveau *Pinocchio* sont de Linda Brunetta, qui a par la suite travaillé pour la radio et pour la télévision italiennes dans des programmes satiriques très populaires ; ce *Pinocchio* est, à ce moment-là, sa seule expérience dans le domaine du théâtre musical. La *fabula* est respectée dans ses parties fondamentales ; le début ne nous présente pas les efforts de Geppetto demiurge-graveur autour du tronc de bois, mais un récitatif désinvolte entre le Grillon Parlant et un Pinocchio déjà parfaitement formé :

GRILLO
Crì-crì-crì.
(*Pinocchio entra nella stanza*)
PINOCCHIO
Chi mi chiama?
GRILLO
Crì-crì, son io, il Grillo.
PINOCCHIO
Io son Pinocchio, via di qui!
GRILLO
Pinocchio!
PINOCCHIO
Un Grillo... che parla!
GRILLO
Ascoltami è importante.
PINOCCHIO
Che tono predicante!

⁹ «Musica/Realtà», IV (aprile 1981), pp. 70-74 : la lettre de Tutino donna lieu, à travers les pages de la revue, à une discussion entre jeunes et moins jeunes musiciens italiens.

GRILLO

Guai, guai, guai a quei monelli
 capricciosi, ribelli,
 che scappano di casa
 e solamente danni
 faranno nella vita.
 Guai, guai, tu te ne pentirai
 amaramente!¹⁰

Versification, comme on le voit, qui ne renonce pas à la rime et à l'assonance et qui accompagne les exploits du pantin d'une voix joyeuse, avec toutefois quelques piques à l'adresse de la vieille morale : Pinocchio ressemble ainsi à Giannettino, l'autre personnage, moins célèbre, de Collodi, le conformiste qui est le miroir inversé du gamin anticonformiste. Le livret sert bien la dramaturgie tacite du conte, soutenue par le beau décor d'Emanuele Luzzati et par les costumes de Santuzza Cali (la mise en scène était de Maria Francesca Siciliani) ; le premier acte tourne autour de l'épisode du Théâtre des Pantins', le deuxième est centré sur le cirque paradoxal du 'Pays des Jouets'. Voilà comment le directeur-dompteur, en faisant claquer son fouet, distille une belle série de bévues logico-syntaxiques, un peu à la manière de Dulcamara de l'*Élixir* de Donizetti (interprété lors de la première représentation par le baryton Mario Basiola):

Gentili signorine, ragazzi, signore,
 insomma signor pubblico
 rispettabilissimo,
 osservi qui un mammifero
 di razza disumana.
 Agnostico, irritabile,
 pericoloso alquanto.
 Mirabile creatura,
 di cui con voi mi vanto,
 seppur Madre Natura

¹⁰ « GRILLON : Cri-cri-cri (*Pinocchio entre dans la pièce*). PINOCCHIO : Qui m'appelle donc ? GRILLON : Cri-cri, c'est moi, c'est le Grillon. PINOCCHIO : Moi, c'est Pinocchio. Va-t-en vite ! GRILLON : Pinocchio ! PINOCCHIO : Un Grillon... qui parle ! GRILLON : Écoute-moi, c'est important. PINOCCHIO : Quel ton de prêcheur ! GRILLON : Malheur aux enfants / capricieux, impertinents, / qui abandonnent la maison / et feront seulement / des bêtises dans la vie. / Gare, gare à toi, / tu t'en repentiras amèrement ! ». Je cite d'après *Pinocchio. Opera in due atti* di LINDA BRUNETTA da *Le avventure di Pinocchio di C. Collodi. Musica di MARCO TUTINO*, in *Teatro Comunale dell'Opera di Genova, 1985. Anno Europeo della Musica. Stagione Lirica*, Genova, Teatro Margherita, 1985, p. 519.

non l'ha dotato tanto [...]»¹¹.

Ce à quoi le petit âne-pantin Pinocchio (c'était alors le très jeune soprano allemand Allan Bergius, dont la diction n'était peut-être pas impeccable) répond par un monologue quelque peu autobiographique : « Chi son, chi son, chi ero? / Prima Pinocchio, ora somaro, / legno soltanto / potevo restare / e invece... / invece son scappato / di casa / e poi ho incontrato / il Grillo / e poi l'Abbecedario / ho venduto »¹² (et cœtera). Le finale de l'opéra a une même structure compendieuse, en appelant sur les planches Lumignon, la Fée, le Grillon, Mange-feu, le Chat, le Renard, qui dans un *tutti* choral appellent le protagoniste, « d'une voix onirique et persécutrice »¹³, à s'émanciper de sa condition de non-humain. Et alors Pinocchio entonne, dans un très bizarre hommage à Metastasio, le plus célèbre librettiste-poète de tous les temps, la célèbre *canzonetta* *La libertà*:

Sento dai lacci suoi
sento che l'alma è sciolta,
non sogno questa volta
non sogno libertà¹⁴.

C'est le sceau de l'aventure et de l'opéra, l'adieu du pantin affranchi : ce n'est pas, bien entendu, la liberté d'un amour ardent, comme dans les vers de Metastasio, mais la libération des contraintes physiques et des chutes morales du vieux Pinocchio, désormais perçu comme un troublant double, un véritable *Doppelgänger* (« io lascio un incostante », je laisse un inconstant). Ce mélange de style haut et bas, d'authentique et de conventionnel, trouve une correspondance, pour le pire et pour le meilleur, dans la partition où l'on retrouve l'obsession rythmique des ballets de Stravinski et de Casella, mais aussi l'*ostinato* orchestral qui,

¹¹ « Chères mesdemoiselles, mesdames, jeunes hommes, / en un mot, Monsieur le Public, / toujours très respectable, / voyez ici un mammifère / d'une race inhumaine. / Agnostique, irritable, / plutôt dangereux. / Créature admirable, / dont je me vante avec vous, / bien que Mère Nature ne l'ait guère doué » (*Idem*, p. 535 : ceci correspond *grosso modo* au discours du « direttore della compagnia » au milieu du chapitre XXXIII des *Aventure de Pinocchio*).

¹² « Qui suis-je ? Qui suis-je ? Qui étais-je? / Auparavant Pinocchio, maintenant âne, / simple morceau de bois / je devais rester / et au contraire... / je me suis enfui / de chez moi, / j'ai rencontré / le Grillon / puis j'ai vendu / l'abécédaire » (*Idem*, pp. 535-536).

¹³ Comme le suggère Franco Pulcini, *Pinocchio per adulti* (*Teatro Comunale dell'Opera di Genova* cit., p. 499).

¹⁴ « Je sens que de ses liens / maintenant mon âme est déliée, / je ne rêve pas cette fois, / je ne rêve pas de la liberté ».

a observé un critique¹⁵, « provenant du symphonisme du dix-neuvième siècle, aboutit à une bande son style Hollywood » ; et Tutino en effet cite à foison, de manière mi-sérieuse mi-ironique, les tubes du rock et les chansonnettes (y compris *Carissimo Pinocchio* du chansonnier italien pour familles Johnny Dorelli). Opéra de jeunesse, exploration mélancolique d'un monde très connu et en même temps surprenant quant au jeu de l'allégorie morale et existentielle, le *Pinocchio* de Tutino fut un pari en faveur d'un théâtre affable mais qui cherchait à se libérer des contradictions de la musique contemporaine, réservé a un public pas nécessairement cultivé, mais étranger à des compromis populistes¹⁶.

*

La dernière reprise – à ma connaissance – de l'histoire du pantin a été réalisée par un compositeur anglais un peu plus jeune que Tutino, Jonathan Dove (né en 1959), qui a obtenu un bon succès dans les théâtres du Royaume-Uni et de l'Europe continentale avec *The Adventures of Pinocchio* (livret de Alasdair Middleton). Plus de vingt chanteurs et mimes sont sur les planches, un chœur important, une partition accomplie : le *Pinocchio* de Dove a plu aux enfants, mais a été aussi pensé pour des adultes à la recherche d'émotions sophistiquées. L'auteur des vers, un poète expérimenté qui donna à Dove en 2006 les paroles pour *The Enchanted Pig* (tiré d'un conte du folklore roumain), a déclaré son penchant pour un modèle illustre, *L'enfant et les sortilèges* de Ravel-Colette (1925). On retrouve la trace de cette inspiration dans le goût pour le pastiche et pour les changements soudains de scène ; par ailleurs l'adaptation de Middleton est très fidèle à la source, mais néglige la rationalisation, la justification de l'invraisemblance (par exemple : comment peut vivre Geppetto dans le ventre de la baleine ?), cet opéra étant justement le triomphe de l'irréalité. Dove a obtenu son premier succès il y a dix ans avec *Flight* (livret de April De Angelis) présenté au Glyndebourne Festival (1998) : il s'agissait d'une histoire inspirée de la chronique, bien que s'apparentant à un étrange cauchemar. C'était le récit du séjour forcé, dans une aérogare de l'aéroport Charles de Gaulle de Paris, d'un jeune iranien demandant l'asile politique ; le même événement

¹⁵ Denis Gaita, *Pinocchio solo e perplesso* (Teatro Comunale dell'Opera di Genova cit., p. 508).

¹⁶ Parmi les nombreux comptes rendus on peut lire : Mario Pasi, *Pinocchio in musica, platea in rivolta*, « Corriere della Sera », 25 mai 1985, p. 21 ; la romancière Beatrice Solinas Donghi écrit une réflexion plus articulée : *A Pinocchio non basta un'orchestra*, « Il Secolo XIX », 26 mai 1985, p. 3.

a inspiré, indépendamment de Dove, le film *The Terminal* de Steven Spielberg, avec des *stars* comme Tom Hanks et Catherine Zeta-Jones (2004). Il est significatif que le plus pauvre – en termes commerciaux, bien entendu – des arts performatifs se rencontre avec le plus riche. Mais les solutions sont différentes : dans l’opéra de Dove, il y a un triangle amoureux non conventionnel au point de vue vocal (le réfugié, sa femme, une charmante hôtesse de l’air ; le réfugié finalement reste tout seul) ; dans le film, Spielberg choisit le genre de la *sophisticated comedy*, avec une descente comique dans la politique-fiction.

Revenons à Pinocchio. Dove a parlé dans une interview¹⁷ de son amour, presque de son obsession pour le pantin, sa mémoire d’enfant étant liée à un livre écouté et dont il épia les images aux couleurs criardes (qu’il avoue ne pas avoir retrouvées dans le film de Disney). Mémoire visuelle donc : en particulier le souvenir des lapins soulevant un cercueil chez la Fée, le pêcheur-monstre marin, la baleine. Dove et son librettiste ont aussi rendu leur visite au ‘Parco Pinocchio’, dans le village de Collodi, où l’on *marche*, au vrai sens du mot, dans le conte. Le parcours de Dove est un peu onirique, on y voit apparaître, dans l’entrelacement de l’aventure et de la catastrophe, la mélancolie du pantin forcé de devenir homme (Dove parle d’un « strange happy ending ») : une idée qui s’oppose à celle du *Pinocchio* de Tutino, qui, en garçon raisonnable, entonne son adieu à la manière de Metastasio. Dove trouve un compromis du point de vue expressif entre l’opéra et la *musical comedy* : avec maintes allusions, inévitables pour un musicien anglo-saxon, au jazz, à Bernstein (*Candide* et *West Side Story*), à Britten (notamment le Britten qui reprend Purcell), il y a aussi un clin d’œil au minimalisme. Le début nous montre la naissance, bizarre et solennelle en même temps, du pantin depuis le tronc qui murmure, bougonne, parle : le dialogue entre une voix hors scène (la talentueuse mezzo-soprano Victoria Simmonds) et Geppetto, Jonathan Summers (baryton). Lisons les vers :

PINOCCHIO

Make me! Make me! Make me! Make me!

GEPPETTO

A piece of wood.

That’s good.

¹⁷ On peut l’entendre dans *The Adventures of Pinocchio*, Opera North / Opus Arte 2009, deux DVD qui correspondent à la mise en scène de Martin Duncan et Francis O’ Connor, avec l’orchestre dirigé par David Parry : toutes les citations du livret sont tirées de cette édition.

I will take it home with me,
 throw it on a fire to cook my tea.
 PINOCCHIO
 Oh no! Don't burn me!
 Turn me in what I want to be!
 Make me!
 GEPPETTO
 Talking wood!
 That's not good.
 Wood should not speak.
 PINOCCHIO
 Make me!
 Take me home and make me.
 Quick.
 GEPPETTO
 A talking stick?
 I'll just throw it away
 and find some wood another day.
 PINOCCHIO
 No! Don't toss me aside,
 make me what I'm inside! Now.
 GEPPETTO
 All right. Shut up.
 You'll wake all the neighbours up.
 And how will I explain a shouting wood?
 PINOCCHIO
 You'll make me?
 GEPPETTO
 Yes.
 PINOCCHIO
 Good!¹⁸

C'est une versification au rythme soutenu, qui s'adapte bien au récitatif accompagné de Dove : on peut penser à la musicalité des livrets de Wystan Hugh Auden. Middleton trouve une voie à mi-chemin entre la fable et le présent, entre la fantaisie et la critique sociale : le pantin n'est pas ici un

¹⁸ « PINOCCHIO : Fabrique-moi ! Fabrique-moi ! GEPPETTO : Un morceau de bois. C'est bon. / Je l'emporterai à la maison / pour préparer mon thé sur le feu. PINOCCHIO : Non ! Ne me brûle pas. / Change-moi en ce que je désire devenir ! / Fabrique-moi ! GEPPETTO : Un bout de bois qui parle ! / Ce n'est pas bon. / Le bois ne devrait pas parler. PINOCCHIO : Fabrique-moi ! / Emporte-moi à la maison et fabrique-moi. / Vite. GEPPETTO : Un tronc qui parle ? / Je le jetterai tout de suite, / je trouverai un autre tronc un autre jour. PINOCCHIO : Non, ne m'écarte pas ! / Transforme-moi en ce que je me sens dedans ! Maintenant. GEPPETTO : Ça va, tais-toi. / Tu va réveiller le voisinage. / Et comment pourrais-je expliquer un bout de bois qui crie ? PINOCCHIO : Me fabriques-tu ? GEPPETTO : Oui. PINOCCHIO : Bien ! ».

Gavroche, mais un petit-bourgeois à la hargne presque intemporelle. La musique est en accord avec ce dessein. Voilà par exemple la scène de la pendaison (I, 6 ; *Pinocchio*, chapitre XV), où le vilain chat joue avec la corde et avec les mots :

Rope's a thing
I always bring.
It's give a murder
more of a swing¹⁹.

Avec de l'humour noir (ce que les Allemands appellent *Galgenhumor*, l'humour de l'échafaud), *swing* signifie, bien sûr, 'oscillation' du corps suspendu et en même temps 'rythme', comme le soulignent immédiatement les archets. Il faut mentionner encore, à l'acte I, scène 9, la brillante solution au moment de l'emprisonnement du pantin qui, ayant été dérobé des quatre pièces en or, est mis en prison par un juge qui méprise les ingénus. Dove choisit de souligner la contradiction en utilisant la technique de la *musical comedy*. Sur les planches *Pinocchio* dialogue avec le menu peuple qui applaudit, sans rien y comprendre, aussi bien à la justice réclamée qu'à l'injustice célébrée :

PINOCCHIO
Justice!
CHOIR
Justice! Justice!
The wooden boy wants justice!
JUDGE
Pinocchio,
I've heard your moving tale of woe.
Outrageous criminality!
Three months for stupidity!
CHOIR
Justice, Justice!
The wooden boy's got justice!²⁰

La justice à l'anglaise paraît un peu plus raisonnable que celle du vieux Royaume d'Italie: en expliquant au moins les motifs, logiquement impé-
ratifs, de la condamnation (la stupidité est toujours à sanctionner). Le juge

¹⁹ « La corde est une chose / que j'apporte toujours avec moi. / Ça donne à l'assassinat / un *swing* en plus ».

²⁰ « PINOCCHIO : Justice ! CHŒUR : Justice ! Justice ! / Le garçon en bois prétend justice ! JUGE : Pinocchio, / j'ai écouté la touchante histoire. / Criminalité outrageante ! Trois mois pour des bêtises ! CHŒUR : Justice ! Justice ! / Le garçon en bois a obtenu justice ».

est ensuite enchanté, le temps de la peine écoulé, d'annoncer la bonne nouvelle avec une magnanimité pragmatique : « Enjoy your liberty ».

Ailleurs le compositeur retrouve le ton grave. C'est le cas de la reconnaissance dans le ventre de la baleine, avec le choix d'un accompagnement orchestral sévère, où se distinguent les percussions. Voilà la solution du livret (correspondant au chapitre XXXV du livre) :

PINOCCHIO
 Father father!
 GEPETTO
 Found you!
 Found you!
 PINOCCHIO and GEPETTO
 Found you at last.
 Can it be true?
 PINOCCHIO
 Father, is it really you?
 GEPETTO
 My son, is it really you?²¹

Duetto amoureux entre père et fils qui respecte les conventions de l'*opera seria*. Le retour à la page et le recouvrement des forces à travers le travail (les dangers de la paresse sont soulignés dans le livret anglais) sont décrits par une sobre orchestration où les archets ont le premier rôle. Le final est très joyeux, voir fracassant et nous montre un Pinocchio un peu ébahi dans sa nouvelle peau. C'est une conclusion typique du *musical-hall*, dans la gestuelle même du chœur qui montre du doigt, en l'admirant, le héros vainqueur :

Now a real boy,
 real flesh, real blood!
 A real heart beating inside a real boy,
 beating, beating, beating
 jumping for joy²².

Être heureux signifie faire partie du réel (« being real is fun »), avec le vieux Geppetto qui se refait une santé et, dans un optimisme typiquement anglo-américain, se découvre plus jeune qu'avant : « Father, father / how

²¹ « PINOCCHIO : Mon père, mon père ! GEPETTO : Je t'ai retrouvé, / je t'ai retrouvé. PINOCCHIO et GEPETTO : Retrouvés enfin ? / C'est donc vrai ? PINOCCHIO : Mon père, c'est toi vraiment ? GEPETTO : Mon fils, c'est toi vraiment ? ».

²² « Maintenant un vrai garçon, / vraie chair, vrai sang ! / Un vrai coeur qui bat dans un homme, / un coeur qui bat, qui bat, qui bat / et saute de joie ! ».

young you have grown! » (Collodi parle, avec plus de vraisemblance, d'un vieux « sain, guilleret, de bonne humeur comme autrefois »).

*

Les premiers critiques anglais de l'opéra de Dove²³ ont cité Engelbert Humperdinck et son *Hänsel und Gretel* (1893), dernier rejeton du romantisme allemand, conclusion en forme de conte pour enfants du siècle de Weber et de Wagner. Est-il permis de retrouver dans ces *Adventures of Pinocchio* un autre siècle en raccourci, le siècle qui va, par des chemins très embrouillés, de Stravinski jusqu'à Philip Glass ? Bien entendu, les conventions de l'opéra sont aujourd'hui inévitablement, comme on dit, contaminées, aussi bien du point de vue scénique que musical, à cause de l'ubiquité de la culture populaire : la *musical comedy* avant tout, le cinéma, la télévision, même l'électronique (le pantin a parfois des mouvements qui rappellent les jeux vidéo). Mais Dove, en dehors des emprunts, a réussi à traduire en un spectacle captivant l'un des plus connus, et néanmoins mystérieux, chapitres de la littérature mondiale. Notre vœu est que ce 'Gran Teatro dei Burattini' en forme d'opéra puisse toucher à nouveau les spectateurs (vraiment pas un public 'de quat' sous', comme dans l'égarement de Pinocchio !), capables d'y reconnaître les traits du grand, sonore Théâtre du Monde.

²³ Cf. notamment Hugh Canning, *Jonathan Dove's Pinocchio is slow, but it doesn't lack magic*, « Sunday Times », 6 January 2008 ; Andrew Porter, *The world's got him on a string*, « Times Literary Supplement », 14 March 2008.

Musica in dialogo: un radiodramma di Alberto Savinio¹

Rodolfo Sacchetti
Université de Florence

Il radiodramma è stato certamente un ‘luogo’ nel quale il rapporto tra musica e letteratura si è fatto intenso e ha assunto numerose forme. Per radiodramma s’intendono quelle opere nate appositamente per il mezzo radiofonico, quelle opere che hanno provato a inventare un nuovo genere artistico avvalendosi del contributo della letteratura e della musica, del teatro e del cinema. Ogni *medium* presenta un proprio sistema di generi ed è portato a ridefinire i generi che appartengono a un repertorio comune secondo il proprio linguaggio e le proprie specificità. La radio, a differenza degli altri *media* sonori (dal disco alla cassetta al cd), che sono nati con una natura per lo più musicale, ha sempre avuto una vocazione mista, diffondendo in buona parte del palinsesto messaggi di tipo verbale. Tale caratteristica ha consentito alla radio di adattare una notevole varietà di generi nati per la parola scritta. Dal giornale al romanzo, dal teatro al cinema, dal fumetto al *feuilleton* la radio appare un medium «insieme idiosincratico e onnivoro»²: nessuno dei generi della cultura di massa le è di fatti interamente estraneo e tutti sono sottoposti, approdando alla radio, a modifiche radicali, comprese letteratura e musica.

La letteratura e la musica quando sono state pensate per la radio – quando cioè la radio è stata utilizzata non tanto come mezzo di divulgazione, quanto come strumento creativo e di produzione – hanno avuto la possibilità di intrecciarsi in maniera feconda ipotizzando e realizzando un vero e proprio linguaggio radiofonico. Ma sia gli scrittori sia i musicisti per molti anni, soprattutto in Italia, hanno mostrato nei confronti del mezzo radiofonico forti resistenze soprattutto di natura culturale.

¹ In omaggio a Giuditta Isotti Rosowsky e ai suoi studi su Alberto Savinio.

² Peppino Ortoleva, *Generi*, in *Enciclopedia della radio*, Milano, Garzanti, 2003, pp. 343-350.

Nel corso degli anni Trenta sono stati in particolare i commediografi di successo a scrivere testi per la radio. Gli scrittori, salvo qualche caso rarissimo, parteciparono unicamente alle conversazioni radiofoniche su temi prettamente letterari o di costume.

Il caso di Alberto Savinio si presenta dunque eccezionale per diversi motivi. Innanzitutto perché con il radiodramma *Agenzia Fix* (1949) interpreta in modo nuovo le possibilità della radio, spostandosi nettamente dai moduli teatrali, che sono spesso alla base di molti radiodrammi precedenti, componendo in prima persona sia il testo, sia le musiche e inventandosi una forma nuova di dialogo tra letteratura e musica. In secondo luogo perché è il primo scrittore, a parte Marinetti, che alla fine degli anni Quaranta si cimenta seriamente con il mezzo radiofonico, aprendo la strada poco tempo dopo ai contributi di Vasco Pratolini e Carlo Emilio Gadda. Adriano Magli, un importante funzionario della RAI, in un articolo pubblicato su «Sipario» nel 1952 esorta gli scrittori a confrontarsi con la radio, a superare le resistenze culturali e a non temere le difficoltà sollevate dalla tecnologia, perché lo scrittore può aderire alla radio «per inclinazione interiore» e cita come esempio l'opera di Alberto Savinio³.

La collaborazione attiva di Savinio alla radio è circoscrivibile al triennio 1949-1952, dunque all'ultimo periodo, poco prima della morte. Una collaborazione breve, ma assai significativa che vale la pena ripercorrere anche perché coincide con una fase chiave per la radio italiana, quando cioè, con la ripresa delle trasmissioni, dopo la fine della guerra, si torna a discutere di arte radiofonica e si inizia a prendere coscienza di un genere che in realtà conta già circa vent'anni di esperienza. Si prova in altri termini a superare definitivamente le resistenze e le diffidenze che fin dall'inizio hanno contraddistinto la nascita di una *ars acustica*. Nella sua prima fase il radiodramma (ma il discorso può essere esteso anche alla radio stessa) ha pagato per quello che è stato a lungo considerato un intrinseco difetto: poter raccontare e rappresentare la realtà solo attraverso rumori, voci e suoni, senza mostrarla. Il teatro scritto appositamente per la radio è nato dentro una supposta contraddizione: trapiantare l'arte del vedere (il teatro) in un *medium* «unidimensionale», come definito alle sue origini da Gabriel Germinet⁴. Non le tre dimensioni del teatro e

³ Adriano Magli, *Gli scrittori e il teatro radiofonico*, «Sipario», 76-77 (agosto-settembre 1952), pp. 15-16.

⁴ Gabriel Germinet, *Théâtre radiophonique. Mode nouveau d'expression artistique*, Paris, Étienne Chiron, 1926.

nemmeno le due dimensioni dell'immagine cinematografica, alla radio spetta una sola dimensione che è quella relativa all'udito, vale a dire, in assenza di stereofonia, la profondità.

Anche l'originario e fortunato appellativo, «teatro per ciechi», tratta il limite sensoriale come amputazione, come se fosse un teatro mutilato. I primi teorici del radiodramma hanno cercato di capovolgere i termini della questione e di considerare i limiti del mezzo non come menomazioni, ma come intrinseche caratteristiche. Così negli anni Trenta, soprattutto nei paesi europei, si sono alternate molteplici definizioni: «Teatro dell'aria» (Armando de Maria y Campos), «Teatro dello spazio» (Cita e Suzanne Malard), «Teatro del verbo» (Paul Dermée), «Teatro dell'etere», «*Théâtre invisible*» (Carlos Larronde), «audiodramma» (Roger Richard)⁵. Precisando la componente uditiva o rimarcando l'assenza del corpo, in ogni caso nessuna definizione ha realmente risolto il problema. La condizione percettiva degli ascoltatori, in un certo senso proprio la *cecità* del pubblico, ha segnato il punto di partenza comune per tutte le successive analisi. In particolare tra i teorici francesi è prevalso nella definizione del genere un immaginario marcatamente notturno e musicale. Paul Deharme nel volume *Pour un art radiophonique* (1930)⁶ sostiene che: «Il film radiofonico consisterà in uno scenario redatto e letto secondo certe regole, che faciliteranno ad ogni ascoltatore in istato di semi-sonno, l'adattamento automatico dello scenario alla sua stessa personalità, in modo da fargli vivere un sogno obbligato»⁷. Carlos Larronde in *Théâtre invisible*⁸ parla di

[...] un dramma rappresentato da anime nude, da attori senza volto; un dramma che ci obbliga a chiudere gli occhi, non perché la scena sia invisibile, ma perché una tutt'altra scena ideale e astratta vien costruita nella nostra immaginazione alla radio, il dramma si svolge nell'intimo dello spettatore. Si tratta non di rimediare a una mancanza, ma di creare una presenza, attraverso una nuova poesia: la poesia dello spazio⁹.

⁵ Soltanto in Germania il vocabolario ha offerto suddivisioni chiare e convincenti: con *Hörspiel* si intende il lavoro che si ascolta, in opposizione a *Schauspiel*, lavoro che si vede e a *Sandspiel*, lavoro teatrale adattato alla radio.

⁶ Paul Deharme, *Pour un art radiophonique*, Paris, Le Rouge et le Noir, 1930.

⁷ *Generalità sul Teatro Radiofonico (Rapporto di Gabriel Germinet al Secondo Congresso Internazionale di Arte Radiofonica, tenutosi a Parigi nel 1939)*, «Radiodramma», III (gennaio-aprile 1951), p. 55..

⁸ Carlos Larronde, *Théâtre invisible*, Paris, Denoël & Steele, 1936.

⁹ *Generalità sul Teatro Radiofonico* cit., p. 55.

Chiudere gli occhi e tendere l'orecchio, ascoltare in uno stato di torpore, immaginare come fossimo alle prese con un sogno sono tutte espressioni che ricorrono spesso nei dibattiti teorici e che rendono bene l'idea dell'enorme suggestione che suscitava la radio soprattutto ai suoi esordi.

Malgrado dunque le riflessioni di alcuni teorici della radio, soprattutto francesi e tedeschi, che comunque non tardano ad arrivare anche in Italia, per tutti gli anni Trenta è difficile trovare opere che utilizzino il mezzo radiofonico per la capacità di dare voce al mondo interiore, al sogno o a luoghi astratti. La gran parte della produzione italiana, almeno fino allo scoppio della guerra, privilegia di gran lunga un certo realismo acustico e la rappresentazione di luoghi ben caratterizzati al livello sonoro come il mare, la montagna, la città e i mezzi di trasporto (treno, aereo, nave, automobile...). Le opere che provano a distanziarsi da un certo realismo sono rarissime negli anni Trenta e invece aumentano considerevolmente nel dopoguerra quando lo spazio dell'interiorità diventa per molti il campo privilegiato della radio. *Agenzia Fix* di Savinio è, tra le altre cose, uno dei primi radiodrammi in Italia a proporre un luogo immaginario: un non ben definito aldilà abitato da voci e musiche.

Nel più importante studio sull'arte radiofonica, *La radio cerca la sua forma* (1938), Rudolf Arnheim sostiene che sono da privilegiare tutte quelle scene e azioni che appartengono a un mondo interiore. Ed è forse questo, secondo lo studioso tedesco, l'unico principio formulabile in una sorta di estetica della radio, cioè che «un'azione interiore [...] debba costituire il vero oggetto di un'opera radiofonica»¹⁰. Nel corso degli anni Quaranta dopo l'esaltazione di una naturalistica rappresentazione sonora, l'interiorità inizia a essere una dimensione praticata da più parti. In altri termini significa che l'azione esterna, realizzata tramite sfondi sonori e avvalendosi di una narrazione serrata e ricca di *suspence*, comincia a perdere di centralità in favore di lunghi monologhi interiori, che appaiono come la forma più adatta per esprimere l'intimità di un personaggio. Oltre al monologo, l'interiorità può essere espressa tramite il dialogo tra caratteri o personaggi allegorici: la paura, il vizio, la virtù, il bene, il

¹⁰ Lo studio di Arnheim è pubblicato una prima volta nel 1936 a Londra, presso Faber & Faber con il titolo *Radio*. In Italia esce due anni dopo per l'editore Hoepli e viene tradotto emblematicamente *La radio cerca la sua forma*. Si tratta di uno studio di natura teorica sulle caratteristiche del nuovo mezzo e rappresenta senza dubbio uno dei contributi in assoluto più approfonditi sull'arte radiofonica. Adesso pubblicato in una nuova edizione: Rudolf Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, pref. di Emilio Garroni, post. di Alberto Abruzzese, Roma, Editori Riuniti, 2003, p. 115.

male. Oppure la radio stessa può presentarsi come luogo non ben definito, avvalersi della specifica capacità di astrazione, emettendo da un buio fatto di silenzio suoni *acusmatici*, cioè che non mostrano mai la fonte sonora.

Il talento poliedrico di Savinio, capace di accostarsi con grande elasticità a differenti forme artistiche, individuando ogni volta da ‘dilettante’ le peculiarità del mezzo, non esita anche in questo caso a cogliere nel segno. In poche e fulminee dichiarazioni Savinio sgombra il campo da equivoci, affermando che «La radio è uno strumento – un mezzo. Ogni nuovo strumento (ogni nuovo mezzo) è l’origine di una nuova forma (mentale, d’arte ecc)». La linearità dell’affermazione mette un punto, in qualche modo definitivo, alle tante discussioni succedutesi negli anni precedenti a proposito dello ‘specifico’ radiofonico.

Come già ampiamente dimostrato da Arnheim e come in Italia intuito tra gli altri, seppur solo a livello teorico, dall’amico Bontempelli («[il radioteatro dovrà] inventarsi ex novo una sua forma»), Savinio pensa a un vero e proprio *linguaggio* radiofonico che si affidi esclusivamente al suono, alla parola e al rumore in tutte le sue manifestazioni. Bisogna perciò «scartare ogni ripiego e ogni forma di compromesso per affidarsi esclusivamente alla sua naturale espressione»; in nome dunque di una assoluta specificità del mezzo, Savinio è convinto che «l’avvento della televisione non muterebbe nulla nei veri termini della questione, come pretendono e temono alcuni»¹¹. Considerato a lungo un «teatro per ciechi», il radiodramma inizia così nell’immediato dopoguerra, anche grazie a Savinio, ad essere ritenuto non un genere amputato, ma un linguaggio di per sé autosufficiente. Seppur in maniera molto sintetica Savinio mette in luce la peculiarità del mezzo: «Opera radiofonica è quella in cui tutto si ascolti e niente si veda. E se il non vedere è un limite, l’opera radiofonica di quel limite fa la sua forma»¹².

Quando è invitato a seguire la prima edizione del Prix Italia, Alberto Savinio dimostra di avere le idee chiare, dichiarandosi «convinto assertore di una moderna arte radiofonica vera e propria, che nasce da nuove esigenze e da un mezzo espressivo meccanico particolare qual è il microfono». Le perplessità provengono più che altro dal coinvolgimento delle emittenti

¹¹ Luigi Greci, *Un’intervista con Alberto Savinio*, «Radiocorriere», 50 (12-18 dicembre 1948), ora in Giovanni Antonucci, *Prix Italia 1948-1998*, Roma, RAI, 1998, p. 15.

¹² Alberto Savinio, *È lo strumento che crea la musica*, «Corriere d’informazione», 17-18 giugno 1949 (ora in *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di Leonardo Sciascia e Franco De Maria, Milano, Bompiani, 1989, pp. 976-977).

radiofoniche che, secondo Savinio, finirebbero per influire in maniera eccessiva sulla designazione dei concorrenti. È un problema di natura politica che riguarda tutta l'arte dipendente dalla committenza pubblica:

[...] l'iniziativa e l'intervento dello stato nel campo dell'arte sono sempre dannosi, specie negli attuali regimi democratici, perché alla fine prevale inevitabilmente la tendenza di accettare e valorizzare soprattutto le cose più ufficiali, più ortodosse, a tutto scapito della modernità e dell'originalità che formano la linfa vitale del divenire dell'arte e, pertanto, non raccolgono simpatie negli ambienti conformisti come sono sempre quelli investiti di qualche autorità¹³.

I rischi provengono dunque dalla struttura organizzativa molto istituzionale del premio, mentre non si mette minimamente in dubbio l'importanza dell'arte radiofonica, che ha da essere promossa e incentivata. Anzi, l'insoddisfazione di Savinio proviene piuttosto dal ritardo con cui la radio si è mossa, interessata fino ad allora solo a trasmettere testi nati per il teatro o ben note opere musicali. Al carattere meramente riproduttivo la radio deve iniziare adesso a ripensarsi in maniera produttiva, ricercando uno specifico suo proprio.

La collaborazione alla radio, per un talento così poliedrico¹⁴, arriva piuttosto tardi, sul finire degli anni Quaranta, ma il ritardo non è per «incompatibilità o disinteresse», piuttosto deriva da una netta presa di distanza dalla politica del regime. I primi suoi commenti sulla radio risalgono probabilmente al 1940, in occasione della recensione al film *Ecco la radio!* di Giacomo Gentilomo; Savinio vede nel nuovo mezzo l'origine di una serie di importanti cambiamenti: «Prima della radio, l'influsso del teatro sull'uomo era contenuto entro determinati limiti di spazio e di tempo, e il teatro, malgrado l'uso sempre più largo delle diurne, serbava, assieme con altri piaceri, e con l'amore, un carattere profondamente 'notturno'»¹⁵.

Prima della realizzazione di un vero e proprio radiodramma (*Agenzia Fix*), anche Savinio partecipa a conversazioni culturali come *Le grandi tappe del cammino umano: Novecento e Scrittori al microfono*. Elabora

¹³ Luigi Greci, *Un'intervista con Alberto Savinio* cit., p. 15.

¹⁴ «Quando sento che la noia sta per impadronirsi di me e consegnarmi mani e piedi legati alla morte, cambio arte, e la morte, vedendomi chino su giochi sempre diversi, tira una bestemmia e passa via» (Elisabetta Borghi, *Autore per la radio. È lo strumento che crea l'opera*, «Cinema nuovo», 6 (novembre-dicembre 1991), p. 44).

¹⁵ Recensione a *Ecco la radio!* di Giacomo Gentilomo è apparsa su «Oggi» il 6 luglio 1940.

in particolare tre puntate intitolate *Fine dei modelli*, nelle quali si cercano di definire le caratteristiche della civiltà occidentale contemporanea a confronto con il passato. Tra i passaggi epocali che individua Savinio nella condizione umana del dopoguerra si mette in luce l'assenza di guide possibili, di enti maggiori e superiori che possono accompagnare il percorso umano, di forze capaci di irradiare vita, di ragioni esterne in grado di giustificare i moti interiori, di modelli di riferimento. Per la prima volta «l'uomo si trova in stato di *orfanismo*, lui che finora viveva nel calore e nel conforto di ineffabili, ma solleciti, e amorevoli, e onnipotenti genitori»¹⁶. Le grandi questioni esistenziali, i grandi temi non a caso vengono trattati alla radio, perché essa permetteva un uditorio di massa, rispondendo così all'esigenza di Savinio, a lungo repressa, «di dar voce alle proprie idee e porre mano a quell'opera di ricostruzione delle coscienze devastate dal conflitto, che rappresentò [...] una delle motivazioni più forti, anche nel caso del suo ritrovato interesse per il teatro»¹⁷.

Un'altra occasione per manifestare al grande pubblico le proprie idee è data dal *Cristoforo Colombo*, commissionato dalla RAI e trasmesso postumo l'8 ottobre 1952. Si tratta di una trasmissione di 147 minuti, divisa in tre parti, nella quale la musica ha una funzione di accompagnamento. È un'opera che risente del clima politico del dopoguerra e racconta del rimorso del navigatore genovese che, scoprendo l'America, teme di aver allontanato il centro della civiltà dall'Europa. L'ombra di Colombo, che è una sorta di *mi-mort*, di fantasma, si aggira allora nella Washington di Truman, perché ha compreso di dover richiamare gli Americani al loro compito storico: prendere coscienza della loro radice europea. A volte la barbarie non proviene dall'Asia, ma si trova nel cuore stesso dell'Europa, e per questo è giusto che gli Americani intervengano a placarla.

Vi comportate come se mancaste di peso, come se spesso non sentiste questo generabilissimo peso, questo sacro peso che vi portate dentro, che vi è stato trasmesso, vi è stato affidato. Sono venuto a dirvi: [...] Affrettatevi, arrivate al fondo della vostra coscienza europea [...] Potreste anche smettere di chiamarvi americani; siete l'Europa, voi [...]»¹⁸.

¹⁶ *Fine dei modelli* appare per la prima volta in «La Fiera Letteraria», 24 aprile, 1 maggio e 8 maggio 1947, ora in Alberto Savinio, *Opere cit.*, pp. 475-509.

¹⁷ Si guardi l'approfondito studio di Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 193.

¹⁸ Michele Porzio, «Cristoforo Colombo»: per un cristianesimo 'illuminista', in Savinio *Musicista. Il suono metafisico*, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 190-196.

Terminato il discorso, Colombo considera conclusa la sua seconda missione e può morire del tutto: «Morire... La cosa più difficile del mondo... specie per un morto. Fermerò la volontà di vivere: come girare l'interruttore della luce. E non vedo l'ora».

Durante e subito dopo la guerra Cristoforo Colombo è una di quelle figure esemplari, che viene recuperata innumerevoli volte per riletture e interpretazioni attualizzanti, sempre in chiave ovviamente filoamericana. Anche il radiodramma è coinvolto nelle celebrazioni; tra i contributi più autorevoli in Italia si segnalano quelli di Savinio e Gadda, in Inghilterra di Louis MacNeice (1944)¹⁹ e in America di Orson Welles (1942)²⁰.

Savinio è autore anche di una radiosintesi, un adattamento e riduzione per la radio dell'opera di Luciano di Samòstata²¹. Come sostenuto da Adriano Magli anche dagli adattamenti potevano emergere opere di assoluto interesse radiofonico ed erano soprattutto gli scrittori ad essere coinvolti in operazioni del genere. Savinio elabora un ciclo di tre trasmissioni della durata di trentacinque minuti circa condotte dalla Compagnia di prosa di Firenze per la regia di Corrado Pavolini. Lavora sui testi tradotti da Luigi Settembrini, apportando solo piccole modifiche sul piano lessicale²². La trasmissione è accompagnata da alcuni commenti musicali che sottolineano l'articolazione del testo, ne allargano i confini e ne aumentano gli effetti figurativi. In conclusione la voce narrante di Luciano sfuma e, in dissolvenza incrociata, si alza di nuovo quella di Savinio: «La nostra carica d'affetto è arrivata al termine. E il seguito della storia? Luciano non ce lo dirà. Luciano era qui, ora non è più. I secoli se lo sono rimangiato. Addio, Luciano». Una musica per fiati e per coro, come fosse un lamento, conclude la trasmissione. Ne viene fuori qualcosa di più di un semplice adattamento, perché l'opera di Luciano appare in

¹⁹ Dove si sostiene anche la naturale propensione del radiodramma alla scrittura poetica (Louis MacNeice, *Cristopher Columbus*, London, Faber & Faber, 1944).

²⁰ «Welles – [Henry A. Wallace] Prese semplicemente una matita e cominciò a scrivere. Ecco qua: (*la musica tace*) "Il Nuovo Mondo in 450 anni ha trasformato la cultura latina e quella anglosassone in qualcosa che possiamo chiamare la Nuova Democrazia. La Nuova Democrazia guarda al futuro, non al passato. Considera come base la ricchezza e la fortuna dell'America. Non esclude il Vecchio Mondo, anzi intende sviluppare la sua forza per aiutarlo"» (Orson Welles, *Columbus Day*, «Dramma», 42-44 (1 settembre 1947), pp. 112-117).

²¹ Elisabetta Borghi, *Autore per la radio* cit., pp. 41-44.

²² Nel 1944 Bompiani pubblica un volume delle opere di Luciano (*Luciano di Samosata*) selezionate da Alberto Savinio che realizza anche le illustrazioni, con la traduzione di Luigi Settembrini.

splendida consonanza con lo stile di Savinio, tanto che quest'ultimo del testo sembra essere più l'autore che il curatore. Le visioni e le riletture del mondo greco di Luciano si intrecciano con quelle di Savinio e allora Omero può essere ridotto a un piccolo borghese e Ulisse mandare una lettera a Calypso, rimpiangendo la scelta fatta.

Nel 1949 Alberto Savinio termina *Agenzia Fix*, un'opera commissionata dalla RAI per la messa in onda²³. Si tratta certamente di uno fra i radiodrammi più significativi del dopoguerra italiano, perché nasce da una riflessione profonda sulle possibilità del linguaggio radiofonico. Il 'dilettante' Savinio compone sia la drammaturgia sia la musica, ma quello che più colpisce è il modo, per nulla scontato, con il quale riesce a mettere in relazione i due linguaggi²⁴.

Il radiodramma racconta la storia di un uomo che, suicidatosi con un colpo di pistola, giunge in un aldilà non ben definito. Il protagonista viene così accolto da una voce misteriosa, quella del Dottor O (l'inconfondibile Arnoldo Foà), il Consigliere delegato dell'Agenzia Fix²⁵: «Nel mio stesso nome "O" rotondo è il segno dell'eternità. (*Musica*) Ma non si agiti. (*Musica*) Stia calmo. (*Musica*) Calmo! (*Musica*) No! (*Musica*) No! (*Musica*) Calmo! (*Musica*)»²⁶. Alle domande del Consigliere delegato risponde il suono di un clarinetto basso: è la voce del suicida. Per esprimere desideri ed emozioni, il morto non utilizza parole o canti, ma si esprime tramite il clarinetto basso che, con sottili modifiche del tema iniziale e con variazioni ritmiche e dinamiche, rappresenta i differenti stati d'animo.

²³ Il radiodramma *Agenzia Fix* viene registrato il 14 novembre 1949 e trasmesso il 15 aprile 1950. È realizzato dalla Compagnia di prosa di Roma e dall'Orchestra di Roma diretta da Carlo Maria Giulini. È una delle più antiche registrazioni conservate alle Teche RAI.

²⁴ «A chi mi chiede la ragione profonda, o diciamo magica, di questo mio passare sempre più di frequente di arte in arte, ripeto la risposta che ho depresso in un libro, come in uno studio notarile: "Per eludere la morte. La morte ci coglie per noia. Se nel mondo non ci fosse noia, non ci sarebbe neanche morte. [...]» (Alberto Savinio, *È lo strumento che crea la musica* cit., p. 975).

²⁵ Questo personaggio ha uno sviluppo possibile nell'Agente dell'Istituto Ricostituzione Defunti dell'opera teatrale in un atto *Orfeo vedovo* (composto nel 1950). L'Agente è possessore di una macchina capace di materializzare i morti e la offre a Orfeo per recuperare l'amata Euridice. Ma la macchina è ancora imperfetta e insieme alla sposa appare anche il suo amante, il segretario Maurizio Mezzetti, con grande dolore di Orfeo che decide di suicidarsi.

²⁶ Dalla registrazione conservata alle Teche RAI di Roma che qui si ringraziano.

Agenzia Fix si compone di cinque voci soliste (soprano, contralto, tenore, baritono, basso), di un coro e di un ricco apparato strumentale (clarinetto basso solista, due flauti, oboe, due clarinetti, fagotto, controfagotto, corno in Fa, due trombe in Si bemolle, tuba, xilofono, due pianoforti, celesta, archi). Si svolge in uno spazio al di fuori delle coordinate terrestri, nel quale vigono altre leggi: il tempo non esiste e nemmeno la materia, sopravvivono suoni, canti e immagini fantasmatiche della vita passata. In tutti i sensi sembra che la radio riesca a dare origine a quel luogo di sintesi, oltre la vita e oltre la morte, che Savinio cerca di realizzare in altre opere e in altre arti, ad esempio a teatro in *Vita dell'Uomo* («tragicommedia mimata e danzata») o in quella sorta di *kursaal* dei morti che è *Alceste di Samuele*. Il linguaggio radiofonico, svincolandosi da pretese realistiche, si fa espressione simbolica e concettuale di una condizione estranea alla vita, componendo un'opera che si svolge *in un luogo imprecisato*²⁷, per dirla con il titolo di un radiodramma di Giorgio Manganelli per la regia e la voce di Carmelo Bene. La fuga da una dimensione temporale è segnata dall'iniziale colpo di pistola e dal vociferare convulso dei presenti. La voce 'radiogenica' di Arnoldo Foà, dagli sfumati toni imprenditoriali, accoglie il nuovo arrivato. Il morto, ignaro di dove si trovi, inizia ad agitarsi e il Consigliere delegato da ospite impeccabile cerca di calmarlo, provando a spiegargli la nuova situazione. Comincia così un lungo dialogo tra parole e musica, tra la voce di Foà e fraseggi musicali: un dialogo fatto di domande e risposte, di spiegazioni e descrizioni. E Savinio è attentissimo a inserire nelle battute del Consigliere le informazioni necessarie alla comprensione dell'ascoltatore, senza però appesantirle eccessivamente, ma dando alla musica un valore espressivo e significante in grado di fornire anch'esso indicazioni, soprattutto di carattere sentimentale. Il pubblico viene così immerso in una condizione tutta particolare, perché è invitato a predisporre all'ascolto in modo diverso, a percepire la musica come un vero e proprio linguaggio al di là delle parole. Il fraseggio del clarinetto basso ruota sempre intorno allo stesso tema con piccole variazioni molto chiare e, in modo connotativo, rappresenta alcuni stati emotivi: la paura e la commozione, l'attrazione e la repulsione, la nostalgia e l'oblio, la vicinanza e la lontananza, l'amore e la disperazione.

²⁷ *In un luogo imprecisato* di Giorgio Manganelli, con la regia di Carmelo Bene, va in onda il 1° luglio 1975, ora in Giorgio Manganelli, *Tragedie da leggere*, a cura di Luca Scarlini, Torino, Aragno, 2005.

La musica ha dunque un ruolo centrale, innerva l'intero radiodramma e sostiene le parole del Consigliere delegato. La musica scende in secondo piano durante le battute del Consigliere e sale in primo quando le parole s'interrompono. Per dare un'idea precisa della composizione nel testo si segnala tra parentesi il tempo nel quale si sente solo la musica, tra una battuta e l'altra del dialogo:

Lei era disgustato di un mondo soggetto al tempo nel quale niente dura, tutto passa, tutto muore. [Musica 8''] E si è cacciato una pallottola in testa. Capisco. [Musica 10''] Capisco. [Musica 4''] Ma lei ora si suggestiona. Piange. Eppure ha l'impressione di una persona seria, posata. [Musica 7''] Il suo stesso atto del resto... [Musica 13''] Non dovrebbe, mi passi la parola, autocompassionarsi. [Musica 8''] E a che pro. [Musica 9''] Ormai il più è fatto. [Musica 12''] Le voci della nostra casa [Musica 20''] Ma no! Ma no! [Musica 4''] Se non mette giudizio la faccio legare, mi dispiacerebbe. In fondo lei qua ci è venuto di sua volontà, che vuole dunque.

Nell'ultima stagione di Savinio riemerge così la ricerca musicale che è adesso in stretta assonanza alla pratica teatrale e al lavoro radiofonico. Abbandonata sul finire degli anni Dieci²⁸, la sua attività di composizione musicale ritorna dunque insieme a una fase spettacolare che trova anche nella radio il luogo adatto per esprimere un'idea anti-wagneriana di opera d'arte totale. Non si tratta certo di volontà di potenza, all'opposto, in Savinio si rivendica l'unità creativa dell'arte all'insegna della *mi-mort* e della sfida alla noia incombente²⁹. Così il protagonista di *Agenzia Fix* decide di suicidarsi, perché scorato da una realtà che è vittima del tempo; l'altrove a cui si giunge dopo la morte si manifesta al contrario in una condizione di *fissità*, dove tutto è immobile e bloccato in una sua perfezione.

Non appena arrivato all'*Agenzia Fix*, il suicida vuole voltarsi indietro e osservare per l'ultima volta le cose che ha deciso di abbandonare per sempre. Si affaccia perciò alla «finestra di controllo»: «Lo [il mondo] vediamo dall'alto, un'enorme cupola di gelatina. Che fa? Respira, come una medusa immensa. Questa voce? La sua stessa forse, che lei ha lasciato dietro di sé come un filo di sangue». Scesi sulla terra, il Consigliere e il morto assistono ad alcune scene: impiegati che vanno al lavoro e dattilografe che cominciano a battere sui tasti. Presto i rumori della vita

²⁸ Ma il dialogo con la musica non si interrompe mai, basti pensare all'attività di critico musicale raccolta in *La scatola sonora* (Milano, Ricordi, 1955).

²⁹ Michele Porzio, *Savinio musicista. Il suono metafisico* cit., pp. 171-196.

quotidiana si trasfigurano in un'onda assordante di sospiri e poi di lamenti e di urla. La scena successiva ritrae un uomo solo («è Gesù Cristo, nessuno lo riconosce») e subito dopo il suono delle onde del mare, mescolato ad alcune voci femminili. La natura è sorpresa nel suo scorrere calmo e immutabile, eppure anche qui emerge un coro di lamenti: «Il lamento del mondo. Anche il mare, anche l'aria. A sapere udire, tutto è pieno di morte. Un immenso lamento sommergere il mondo». La terra, a cui si è voluto rinunciare, non presenta vie di fuga possibili e il suo tempo è la condizione di generale caducità. Al contrario nell'*Agenzia Fix* tutto è bloccato e sospeso. La vita passata del suicida riappare sintetizzata in alcuni personaggi ed episodi chiave; fatti dimenticati, ma radicati nel profondo della coscienza, sono qui manifestati, come un prezioso riassunto della vita.

Si comincia da un trauma infantile, la morte del cane Trololò, e dalla scuola, il professore di tedesco e di ginnastica. Poi appare Bianchina, il primo amore, che è però il suo secondo grande dolore, perché la ragazzina muore di leucemia («Malattia del bianco. Chissà. Misterioso effetto del nome. Bianchina. Non si deve scherzare con i nomi») ³⁰. Bianchina si manifesta come un fantasma, né viva né morta, ma cristallizzata in un «metallo eterno». Tutte le scene sono descritte dalla voce del Consigliere ed è come se traducesse in diretta la musica trasmessa, arricchita di qualche brevissimo inserto sonoro (la voce del maestro di ballo, il canticchiare e la risata della zia matta...). Il morto rivede i genitori anziani, se stesso tredicenne da solo («Lei del resto è sempre stato solo») e l'amata Angelica, anche lei morta giovane, appena ventiduenne.

Per entrare definitivamente ad *Agenzia Fix* e raggiungere una pace simile a quella delle dèe, occorre infine affrontare l'ultima prova 'sonora': un coro di tre elementi (due uomini e una donna), che potrebbe rappresentare una sorta di interiorità del suicida, deve tenere la medesima nota, rendendo indistinguibili le voci. Superata la prova si assiste al rito del Sole, che si rivela ambiguamente come Sole nero, richiamando i tanti soli neri di Apollinaire, e all'ultimo coro trionfale. La scena conclusiva si svolge di nuovo sulla terra, all'obitorio, dove il medico, osservando il cadavere, rimane impressionato dalla smorfia impressa su quel volto: «È orribile. Come se avesse visto in faccia più che la morte, l'eternità, il segno dell'esperimento più mostruoso». L'infermiera apre la finestra

³⁰ «Secondo grande dolore della sua vita, breve apparentemente. In superficie i dolori passano, ma sotto rimangono. E a poco a poco formano quel cumulo di dolori muti, ciechi, invisibili, ma pesantissimi, che alla fine hanno indotto lei a scaricarsene in una volta sola».

ed ecco che entra nella stanza il rumore del mondo, fatto di vento, di clacson e di voci: «Che bellissima giornata. Andiamo via. Usciamo». Improvvisamente riemergono i suoni tetri, già ascoltati nella scena del mare, e il mondo sembra generare adesso un lamento disperato: «Ascolta questo lamento... Sommerge ogni altra voce, ogni altro suono. Presto andiamo via. Ma dove? Dove?».

Se la prospettiva è quella di un aldilà olimpico di dèe e cori angelici, dove tutto è bloccato in una condizione di eternità, nel mondo soggetto al tempo non appare nessuna via di fuga. La radio diventa così lo strumento più adatto per guardare il mondo da lassù, per rappresentare un aldilà architettato da note e spartiti musicali e per immergere l'ascoltatore in una condizione percettiva spiazzante e inedita.

In un certo senso Savinio costruisce il radiodramma reinterpretando una delle regole che venti anni prima aveva formulato Paul Deharme per l'arte radiofonica e che era stata discussa anche in Italia pur se in maniera spesso superficiale: l'ascoltatore ha bisogno di sentirsi il vero protagonista della vicenda e la voce della radio dovrebbe perciò utilizzare sempre una seconda persona, come se si trattasse di un dialogo intimo a due voci. Nel corso degli anni, in modo più o meno consapevole, il 'tu' rivolto agli ascoltatori è adoperato spesso come espediente immediato e intuitivo: il radiodramma si costruisce come una trasmissione radiofonica e lo speaker, o l'annunciatore, può formulare appelli, domande, richieste al proprio pubblico. In maniera illusionistica ma anche meta-radiofonica il radiodramma indossa dunque i panni della radiotrasmissione e così costruisce meccanismi di inclusione, più o meno diretta, dell'ascoltatore. Le richieste possono pure giungere da lontano e i messaggi radio essere quelli della trasmittente di una nave alla deriva o di un aereo in caduta libera. Allora l'ascoltatore partecipa alle disperate richieste di aiuto, si sente coinvolto in vicende realizzate intorno ai procedimenti della paura e della *suspense*.

Savinio inventa invece un vero e proprio dialogo tra musica e parole; il pubblico si trova così nella posizione di interpretare anch'esso la componente sonora come fosse un linguaggio. In altri termini si propone un ascolto critico, pretendendo dal pubblico un'attenzione specifica agli elementi connotativi del linguaggio musicale. Da un altro punto di vista la voce del Consigliere delegato, rivolgendosi sempre al protagonista in seconda persona, sembra ogni volta chiamare in causa il pubblico. E l'ascoltatore è incluso nella vicenda non secondo un automatico procedi-

mento di immedesimazione (il suono di un clarinetto non è certo uguale alle battute di un personaggio), ma tramite un'immersione musicale che comporta l'attraversamento di una soglia tendenzialmente espressiva e sentimentale. La raffinata operazione di Savinio si concretizza pure nell'equilibrata costruzione drammaturgica. La voce del Consigliere delegato da una parte include nelle sue battute importanti informazioni sulla condizione del suicida e dall'altra decifra e descrive la musica di *Agenzia Fix*, il cui significato è per tutti sconosciuto. Pur costrette da doppi obblighi informativi, le battute del dialogo scorrono trasparenti e chiare, secondo il tipico stile «senza rughe»³¹ di Savinio. L'ascoltatore, a seconda prevalga una delle due funzioni drammaturgiche, può alternare momenti di stranito spaesamento (teso com'è a intuire il linguaggio della musica) a stati di inquietudine emotiva, nel trovarsi calato in una condizione terminale e fortemente simbolica: poter riascoltare gli eventi più importanti della propria vita che la 'radiofonica arte invisibile' ha bloccato *in un luogo imprecisato*.

³¹ Definizione data da Edoardo Sanguineti all'interno di una trasmissione di *Radio Tre Suite* dedicata ad Alberto Savinio (9 febbraio 1996). «*Quindi coltivavano l'attenzione per il prossimo?* Ah, era fortissima in loro. Guarda, c'è un episodio che riguarda la morte di Savinio. Savinio e la moglie dormivano in due camere separate. Savinio stava male, soffriva di cuore, per cui teneva la porta di mezzo aperta. Una mattina la moglie si alza e trova la porta di mezzo chiusa e Savinio dietro quella porta, morto. Ebbe la forza di alzarsi e di andare a chiudere la porta per non far sentire a sua moglie che stava morendo» (Leonardo Sciascia, *Fuoco all'anima. Conversazioni con Domenico Porzio*, Milano, Mondadori, 1992, pp 72-73).

Découper dans l'amorphe

Antonia Soulez
Université Paris 8

Concevabilité et cohérence : deux critères de l'intelligibilité de la musique

L'autonomie du musical de la fin du XIX^e siècle allemand est bien un 'paradigme', au sens que donne l'historien des sciences Thomas Kuhn à ce mot et que retient le musicologue allemand qui l'adapte au cas de l'histoire de la musique. L'idée est celle de l'auto-suffisance des formes musicales exprimée par la musique instrumentale, à l'exclusion du texte, récit ou « ce qui revient comme à l'opéra au langage », en vertu d'une « décision (déjà prise) qui relève de l'esthétique musicale », écrit Dahlhaus sur « la musique pure comme paradigme esthétique »¹. Cette idée caractérise la musique romantique allemande de la fin du XIX^e en vertu d'une tendance qui s'est alors dessinée de considérer la 'musique en elle-même', non adultérée par l'extra-musical : contexte, institutions et contraintes, circonstances d'époque, déterminations sociales et politiques. Cela sur le modèle de la poésie d'abord, comme il est clair d'après un beau texte de Paul Valéry². Cette idée d'autonomie du musical a survécu au romantisme ensuite dont elle s'est détachée, se transmettant à l'école de Vienne. Sa figure emblématique est Beethoven³. Cette conception esthétique (donc variable dans la bouche de Dahlhaus, et nullement inscrite dans la nature) attribuée à la musique 'pure' un discours, une signification

¹ Ch. 1 de son *Idee de la musique absolue*, Genève, Contrechamps, 1997 pour la traduction française. Le mot de 'paradigme', courant maintenant en histoire des sciences, est explicitement employé ici en termes kuhniens. Thomas Kuhn lui-même l'utilise pour l'histoire de l'art dans un article publié dans sa *Tension essentielle*.

² *Variété*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1957, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 1326 et sq. à propos de « l'univers musical », fait de sons ou unités sonores en combinaisons, claires et intelligibles.

³ Une nouvelle de Balzac, *Gambara*, à peu près le seul texte qui parle de musique, évoque Beethoven de manière frappante.

qui se suffit et exprime la quintessence de l'art, un peu comme Kant a pu parler d'autonomie morale. À cette 'pureté', s'oppose la musique impure des sons, ce qui nous intéresse ici.

La musique « se dit » sous la forme d'une « prose musicale » ayant sa « logique », différente de celle des mots. Il faut en effet attendre Eduard Hanslick, historien autrichien de la musique et auteur d'un pamphlet contre Wagner, intitulé le *Beau dans la musique* (1854)⁴, pour trouver reformulée, à l'encontre de Wagner qui est le premier à s'en être réclamé, cette idée dans les termes (opposés à l'*Affektenlehre*) du « formalisme musical » selon lequel les « formes sonores animées » sont le contenu (formel) de la musique. Qualifié d'« extra-musical », le texte dans la musique vocale, voit son importance disparaître.

Il déclare : « Le contenu de la symphonie en si bémol de Beethoven ? Quelle en est la forme ? Où commence celle-là ? Où finit celui-ci ?... On donnera le nom de contenu aux sons eux-mêmes, mais ils ont déjà reçu une forme... Et qu'appellera-t-on forme ? Encore les sons ; mais ils sont une forme déjà remplie » (p. 163). Le contenu qui n'est pas le sujet, ce sont les thèmes servant de base à une certaine architecture : « L'Idée musicale » (p. 164).

Cette expression-clef de « forme déjà remplie » retentira chez Varese contre le motif négatif de la forme-moule à remplir, associée au vide et en attente de contenu. La forme est résultante d'un processus, non point de départ, écrit Varese dans ses *Écrits* (p. 158)⁵.

J'ai eu l'occasion de montrer⁶ que Wittgenstein qui reprend cette notion d'« Idée musicale » dans son *Tractatus*, 4.0131 – dans un sens plus proche de celui de Schoenberg –, n'aurait pas dit ce qu'il a dit du langage, en s'appuyant sur le cas de la musique dans ses écrits, s'il n'avait pas adhéré à cette conception esthétique sous sa forme romantique d'ailleurs. Comparé à l'œuvre musicale, le langage se signifie, sans apport extérieur. Le tout signifiant du langage est donc, analogiquement à la musique, une architecture dont la forme organique caractérise la cohérence et l'intelligibilité, d'une façon qui ne s'épuise dans aucune explication. Dotée

⁴ Traduit chez Bourgois (Paris, 1986) et introduit et présenté par Jean-Jacques Nattiez.

⁵ Edgar Varese, *Écrits*, Paris, Bourgois, 1983, p. 159.

⁶ Également dans mon interview par Jean-Baptiste Para, *Wittgenstein, Arnold Schoenberg et l'idée musicale*, « Europe », numéro consacré notamment à Wittgenstein, 906 (octobre 2004), pp 238- 248.

d'une nécessité interne, cette forme dépasse le formalisme des schémas notationnels, à savoir le symbolisme qui peut bien s'étendre à la partition. Cependant, dans le *Tractatus*, elle s'entend encore 'purement', hors contexte. Mais quand plus tard, Wittgenstein déclare que : « Le thème n'indique rien en dehors de lui-même » (en 1946), il précise : dans un « environnement » (sous-entendu les formes de vie). L'autonomie vaut à cette seconde période en contexte comme pour Adorno quand il dit « le son » dit « nous ». Mais, plus la musique à laquelle le langage est comparé, s'ancre dans une culture ou un contexte de formes de vie, plus elle devient l'objet d'une compréhension, et moins elle cesse d'être « injustifiable » ou « inexplicable » comme l'avait dit d'abord Schopenhauer, l'ancêtre de la 'musique absolue'. L'autonomie elle-même change alors de sens, sans disparaître. Ainsi, léguée à la philosophie du langage naissante du début du XX^e siècle, cette notion d'autonomie du musical se sémantise. C'est pourquoi il importe de mesurer ce que cette notion née au contact de la pensée théologique allemande, doit plus tard à la philosophie du langage, en se transmettant au courant de pensée initié par Wittgenstein, puis ultérieurement à ses lecteurs tels la philosophe américaine Suzanne Langer, qui fut une grande adepte de Hanslick.

Déclarant dans ses *Recherches philosophiques* (remarque 527) que « comprendre une phrase du langage » ressemble à « comprendre une phrase musicale », Wittgenstein confirme dans sa philosophie seconde sa sémantique de la phrase « avec un début et une fin » (comme pour Schönberg, et non plus considérée comme « infinie »), ouvrant de cette manière la sémantique à la musique elle-même. Si ce qui est à 'comprendre' est, en tant qu'unité de sens, une 'phrase' du langage, la musique se voit réciproquement mériter une approche sémantique. Cette généalogie sémantique de la musique suscite d'importants débats d'aujourd'hui autour de la musique pure dont Peter Kivy, auteur en particulier de *Music Alone*⁷, s'est fait récemment le champion dans les pays anglo-américains.

Les deux critères sémantiques de ce qui fait d'une phrase musicale, sur le modèle du langage, un sens articulé sont : concevabilité, et cohérence tous deux cruciaux pour Wittgenstein et Schönberg. Ainsi y répond « L'Idée musicale » selon Schönberg, dans les années de son

⁷ Sous-titre : *Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.

Gedanke-Manuskript 1923-1934⁸, en tant que produit d'une activité de « penser la musique ». Concevabilité (*Fasslichkeit*) et cohérence (*Zusammenhang*), appliquées ici à la composition avec douze sons, rendent la musique « intelligible ». « Penser la musique » – une expression qui revient curieusement à la mode aujourd'hui – est une activité de mise en relation (des concepts) dont résulte l'Idée, laquelle est toujours une relation 'nouvelle', en même temps que jamais abstractible de la pièce musicale concrète en question. Le sens relationnel de *Gedanke* ou *Idee* ici relève d'une conception organiciste du 'Tout' articulé de la Forme, avec ses caractéristiques harmoniques. La notion a perdu de son sens traditionnel attaché à la rhétorique de la 'mélodie' infinie et suave, pour désigner la totalité de l'œuvre elle-même comme constituant la 'pensée' de cette oeuvre. Des exemples schœnbergiens de lignes mélodiques de Brahms, Schumann, étayent le propos lui-même marqué par une référence explicite au langage dont la forme 'période' illustre le mieux la manière dont « la phrase répète l'antécédent dans le conséquent » (son *Gestalt*) dans une variation qui se développe jusqu'à la fin. On notera que ces critères président aussi chez Wittgenstein à la compréhension d'une phrase du langage comme (partie d'un) tout articulé.

1. La frontière entre son et musique

Cette expression « découper dans l'amorphe » m'est venue à l'écoute de Scelsi et Varese, le 21 novembre 2005, à l'opéra Garnier. Elle m'a paru soudain condenser les traits d'un type d'opération compositionnelle à mille lieues de la conception que l'on vient de rappeler. En elle se résume l'ébranlement venu d'une cassure : celle occasionnée par les différentes rébellions qu'a suscitées après Schœnberg, le parti de l'*Umlinie* au sens que lui a donné Heinrich Schenker⁹.

M'intéressant à la musique de Scelsi en particulier, je cherchais à comprendre l'étrange démarche du compositeur italien qui est aussi un poète, du point de vue du travail sur le matériau qui conduit à tirer des formes sonores, non d'une construction d'intellectuel de la musique, comme on l'a dit péjorativement de Schœnberg, mais (apparemment) d'un substrat informe, non construit, bref à extraire la forme de l'amorphe.

⁸ Cf. Arnold Schœnberg, *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation*, edited by Severine Neff and Patricia Carpenter, New York, Columbia University Press, 1995.

⁹ Cf. *L'écriture libre (Frei Satz, 1935)*, en français chez Mardaga (Liège, 1993), 2 voll.

Ce départ pris dans l'informe est évidemment un défi, et peut-être plus une idée, sinon un mirage, qu'une réalité. Mais il reste important d'en souligner l'importance, même à titre d'hypothèse de travail ou horizon du compositeur.

La difficulté d'un tel point de départ dans la création est marquée par ce paradoxe bien exprimé par Musil : l'homme étant foncièrement privé de forme, indéterminé, « ce sont les maisons qui bâtissent les maisons », écrit-il, et non, dit-il justement l'homme lui-même, vu l'impossibilité, à l'échelle de l'individu et partant de lui-même, de tirer directement, sans médiation, une forme de rien. L'argument rejoint une déclaration de Wittgenstein dans son *Tractatus* (4.002) : on ne tirera pas *directement* du langage sa forme logique. C'est, précise-t-il, « humainement » impossible. Il faut ériger un système de signes pour exprimer médiatement, au moyen d'un modèle, cette forme.

Dans ses écrits (cf. n. 5), Varese a développé à cet égard une vue d'une importance considérable vers 1936 sur le son et le graphisme qui « fait le son », la « machine-son », anticipant l'ordinateur. Il a prophétisé la coopération avec les scientifiques dans des laboratoires d'acoustique et déclaré que la musique, dont les signes sont des signes d'action pour un processus « se passant entre les notes », au delà de la limite entre articulé et inarticulé, « ne se tait jamais » ; autant d'idées dont Cage se souviendra après avoir entendu *Ionisation* (1931) en 1939 à Los Angeles. Le *Spiel* en vient alors à primer sur le *Gestalt*, tandis que l'interprète se fait improvisateur et non plus exécutant d'une 'œuvre'. Quant à la partition, elle se présente désormais comme un système de notations *a posteriori*, une sorte d'« écriture sismographique ».

2. Le matériau

On sait que Cage, qui découvre Schönberg en 1930 lors de son voyage en Europe, lequel lui reprocha de manquer du sens de l'harmonie, prit en 'rebelle' la direction opposée à l'école de Vienne et se mit à questionner la frontière entre musique et sons, déclarant que « le Tout est faux » (le 'Tout' de la forme schœnbergienne). Cage travailla alors à la percussion, exploitant les sons jusque-là tenus pour 'impropres' à un traitement musical, imprimant à l'art des sons' du bruitiste Luigi Russolo une direction inattendue. Ainsi se profile la 'voie informelle' qu'Adorno jugera sévèrement. Scelsi appartient à cette famille de musiciens du XX^e siècle.

On notera d'abord que la notion de 'matériau' qui est à l'arrière-plan de cet exposé est celle du musicien d'abord. On la trouve peu dans le langage de la peinture, sauf chez les 'matérialistes' espagnols qui se réclament explicitement d'une démarche picturale précise. Dans la musique, la notion a son histoire. Et Adorno qui l'emprunte à Max Weber ne l'ignore pas. Le matériau est un terme de métallurgie. Max Weber l'utilisait dans le champ de la rationalisation technique dans sa *Sociologie de la musique* (1921). On parle de matériaux industriels, de matériaux lourds, de science des matériaux en ingénierie. Son usage en musique est un déplacement significatif. Adorno qui a lu Max Weber, utilise l'expression « beherrchen », à savoir 'dominer' le matériau par l'imposition humaine d'une forme.

Les douze sons chez Schönberg ont ainsi constitué un 'matériau', mais celui-là construit, formellement préparé pour la composition. Ce qui laisse supposer une mise en ordre de relations entre des éléments d'abord mêlés indistinctement. L'opération de création des douze sons est un acte faustien dans le célèbre roman de Thomas Mann, qui laisse entendre justement ce qu'a de démiurgique, sinon de forcené, la création de tels protocoles formels. « Au début était l'acte », est-il dit dans le *Faust* de Goethe, qui devient, dans le roman de Thomas Mann, cet acte-là du compositeur. Acte de langage, acte formel de l'invention d'un ordre musical, c'est tout un.

On peut alors se demander quel nom donner à ce qui est préalable au matériau dont le matériau élaboré proviendrait. Appelons *materia prima* ce matériau premier dont le matériau construit est supposé provenir. On dédouble alors le matériau. Ce dédoublement est philosophique ou peut intéresser le philosophe. Husserl le thématise, mettant à part le matériau au sens matériel qu'Aristote jugeait inarticulable, à peine susceptible d'être désigné en parole, et le matériau 'formé', le seul doué de sens.

Dans le langage, le 'matériau' comme *materia prima* pourrait être l'équivalent de la glaise pour le potier, ou du marbre qui sert de socle à la *Pieta Rondanini* de Michel-Ange, le continuum sonore dans le domaine des sons où la matière sonore se présente comme contiguë, et fluide, assimilée, pour cette raison, au temps qui passe avec perception de moments auto-contenus¹⁰. Ce point de vue place les sons en priorité et fait d'eux le fondement de la musique depuis le psychophysique de

¹⁰ Cf. Carole Gubernikoff sur le travail de Kramer (conférence, São Paulo, mai 2009).

l'audition Hermann von Helmholtz. L'harmonie s'est ainsi déplacée de la phrase dans le son impliquant un changement de paradigme, déterminant un mouvement vers 'les marges de la musique'. On vient de quitter le mélос articulé avec un début et une fin pour un continu sans limite dont on se met bientôt à chercher la 'grammaire'.

Plan d'immanence et continuum sonore

L'articulation du plan d'immanence et du continuum désigne l'espace musical plein selon Wyshegradsky¹¹. A ce niveau plus proche du substrat acoustique qu'est le son, l'abord confine à ce que Deleuze nous a appris à comprendre sous l'expression mystérieuse de « plan d'immanence » à même lequel les évènements sonores se laissent « découper ». Ainsi, l'expression « découper dans l'amorphe » rend-elle un son deleuzien excluant l'interposition d'un langage ou d'un modèle symbolique, entre forme et matière.

Il est intéressant à cet égard de constater que ces pensées du continuum sonore qui suggèrent des découpages à même ce plan inspirent tout particulièrement les musiciens. Pas d'intermédiaires, de médiations symboliques, mais le surgissement d'évènements sonores à partir d'un plan indifférencié, surface et substrat de multiplicités de qualités de vibration émergeant de l'espace sonore plein comme dans des champs de forces. Carole Gubernikoff qui les thématise dans ses travaux, songe à des musiques inspirées par le courant constructiviste russe du début du XX^e siècle : c'est le cas de Wyshegradsky que je citais à l'instant, et dont, encore jeune fille, la compositrice Pascale Criton (cf. note 11) a suivi l'enseignement avant de rencontrer Deleuze. Il est important de comprendre que le plan précède les combinaisons d'entités discrètes résultant de découpages. La question se pose cependant de savoir comment se présente l'accès au plan d'immanence qui est préalable à toute représentation musicale. Se poser cette question est une manière de s'interroger sur l'accès direct de l'informe à la forme ou plutôt sur le mode d'accès à cet informe dont on partira pour ériger du formel.

On peut figurer cette condition d'amorphie comme une réserve de sons possibles de caractère virtuel. Mais il faut prendre garde à ne pas faire de ce continuum une totalité (danger mystique de la « Pansonorité ») et par ailleurs, à se prémunir contre la tendance à projeter une 'loi' de

¹¹ Cf. Pascale Criton, *La loi de la pansonorité*, Genève, Contrechamps, 1996.

développement programmable de toutes les possibilités sonores qui seraient ainsi contenues d'avance dans cet espace sonore plein. Il y a en effet plus d'aléatoire dans la libération de ces qualités-processus sonores, qu'on serait tenté de le penser au prime abord¹².

Toutefois, si comme l'a dit Proust : « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère »¹³, cela n'est en rien une concession à un matériau venu droit d'une pulsion primaire sans transformation. On retrouve le problème mentionné plus haut. D'un côté, « écrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue », sous-entendu directement. Et par ces mots, Deleuze tourne le dos à la symbolisation du vécu, premier moment de la symbolisation de la connaissance selon l'épistémologue Gilles Granger. Mais quand il ajoute en guise de conséquence, que : « La littérature est plutôt du côté de l'informe » (ch. 1, premières lignes, p. 11), il prend radicalement parti contre toute forme de symbolisation formelle, sans pour autant suggérer une quelconque régression du signifiant poétique au signifiant cliniquement parlant. La ligne de Fontana (cf. *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Seuil, 1997, *in fine*) est l'emblème sous l'aspect duquel Deleuze pense l'« acte plasmateur » à même le plan d'immanence.

La voie freudienne d'une « psychanalyse de la littérature » (ainsi Marthe Robert) ne convainc pas davantage Deleuze. Loin de lui en effet, l'idée de défendre la thèse d'une extraction directe d'une forme hors de l'informe en vue de ramener l'écrivain au langage informe, au sens réfractaire à la forme qui serait un 'retour' au nœud infantile. L'« a-grammaticalité » comme dans « he danced his did » du poète américain Cummings¹⁴, indique bien un passage à l'informe mais sur le mode déparentalisé, rendu à sa fonction d'agencement 'du dehors' sans référence à l'ego. Compris par contiguïté, tel le 'neutre' blanchotien, le procédé implique au contraire de « se dessaisir du pouvoir de dire "je" »¹⁵.

¹² Il est clair que, dans son œuvre *Tanaris* qui évoque justement une citerne, le compositeur François-Bernard Mâche qui en a également écrit le poème, joue avec ce motif. Pour ceux qui pourront l'entendre, ce motif peut s'entendre dans ma citerne à moi, surnommée « la cathédrale engloutie » interprétée par Jean-Daniel Hégré à la contrebasse. Cf. programme de concert *Timbres* de J-D. Hégré et A. Soulez.

¹³ Cité en exergue par Deleuze dans son *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

¹⁴ J'emprunte cet exemple à Noëlle Batt. Cf. ses travaux sur « penser par le diagramme »

¹⁵ Certes, une dimension clinique demeure maintenue, mais comprise autrement, inversée dans le sens de l'extériorité, en référence au psychotique. À l'époque où ces idées germent, le cas de Wolfson l'écrivain psychotique focalise toutes les attentions. Le parti

Quelles que soient les manières cliniques et/ou esthétiques d'exploiter la dimension 'neutre' à distance de l'ego, on mesure le service rendu par Deleuze aux musiciens (Boulez, Fano, Criton...) qui le lui rendaient bien. Le chemin de pensée deleuzien a produit des fruits dans des domaines de la création musicale en particulier qu'on n'a pas encore estimés à leur juste importance. Né d'une élaboration paradoxale pour un philosophe qui n'était pas musicien de métier, ce parcours prend à rebrousse-poil les philosophies du concept venues des mathématiques comme Granger, après Cavaillès ou Carnap.

3. La stratégie du « bas » : le matériau primaire est un travail

Mon chemin, à distance du symbolique, comme du clinique (on ne compte pas avec ses signifiants) qu'il soit freudien ou deleuzien, prend au sérieux ce que j'appellerai « la stratégie du bas » revendiquée par Adorno (qui invite comme on sait, contre le mouvement hégélien, à « partir du bas », c'est-à-dire de l'œuvre) avec cette différence que je voudrais aller plus bas que le « bas » qui pour Adorno reste toujours l'œuvre dont la clôture nous place encore trop « haut ». Tout est en effet une affaire de résistance sans laquelle la constitution d'objets n'est pas possible. C'est pourquoi je garde en l'esprit la route suivie par Adorno.

Il serait toutefois naïf de croire que l'on part du « bas », de plus bas que l'œuvre, comme s'il s'agissait d'un donné, ne requérant aucun travail. L'opération à laquelle je pense suppose un écart à la langue comme moyen de communication des pensées. Là serait à mes yeux le 'travail', non un travail de « séparation » de la pensée (« Trennung »), mais à l'inverse, comme le dit le linguiste Humboldt, un travail (conflictuel) de « réunion », sur un mode contrarié, de la pensée avec l'expression, et ce en vertu d'une aspiration à l'indissocié (« Zum Ungeschiedenen ») : à savoir, à ce qui est tressé inextricablement (« verwebt ») avec la langue et ne connaît pas la synonymie (Cf. Humboldt).

L'informe est en effet loin d'être donné. Il n'est donc pas évident qu'il puisse comme tel constituer un point de départ absolu. L'informe doit

de Deleuze dans *Le Schizo et les langues* (Paris, Gallimard, 1970) est de contrecarrer le motif œdipien freudo-lacanian du papa-maman en littérature, et, à l'inverse de Freud qui « ramène tout à l'éternel père-mère », rengaine familiale qui familiarise l'écriture, d'instruire un « devenir-processus » régi par la « puissance d'un impersonnel ».

être lui aussi le produit d'un certain travail. Mais ici le résultat de cette production n'est pas du formel mais un devenir-de-la forme produit par le « travail d'énergie » d'un écrire ou d'un parler exploitant la langue, ou encore d'un sonner. Dans ce travail d'énergie, ce qui s'élabore est immanent (et non construit au dessus) à l'opération conduisant à se forger les mêmes moyens (différents des moyens de communication) pour « produire » des figures sonores ou verbales, que ces figures qui en résultent. Et ce travail de « réunion » n'est nullement comme je l'ai signalé en m'appuyant sur Humboldt, de réconciliation pacifique. Il contrarie, comme il le dit encore, le mouvement de la pensée conceptuelle en la prenant à rebrousse-poil. La difficulté, pour que ce travail de découpage s'effectue, tient à l'écart pris par rapport au matériau, écart dans lequel s'est installé le philosophe 'distancié' (ici par rapport à la langue) justement parce que la langue naturelle avec ses résonances et sa richesse expressive dérangent ses plans, perturbent sa sémantique de l'objectivité.

Au fond, l'idée commune qu'on 'exprime sa pensée', comme si la 'pensée se laissait exprimer' est un cliché philosophique et, de plus, rien n'est moins sûr. L'expression travaille contre la pensée et celle-ci a à se défendre contre les pouvoirs de l'expression. Chacune se pose vis-à-vis de l'autre en tension.

4. Le « bloc d'incompréhension fiché au cœur du poème » (H. Meschonnic)

C'est cet écart qu'il faut donc réduire jusqu'à la proximité la plus grande, jusqu'à l'immanence perdue à reconquérir, jusqu'au « bloc d'incompréhension fiché au cœur du poème » et indétachable de la langue particulière en son opacité de matériau dont nous parle le regretté Henri Meschonnic. « Fiché au cœur du matériau », ce non-compréhensible vient, on l'a compris à travers Humboldt, d'un « conflit entre l'expression et la pensée », qui est une source de la résistance dont je parlais plus haut mais aussi et par là de la production d'œuvres de la langue. Car, loin de se plier l'une à l'autre, en effet, pensée et expression s'affûtent, s'élaborent, comme je l'ai suggéré, en conflit l'une avec l'autre. L'excès du signifiant en sa matérialité opaque se trouve incorporé dans la langue, en sorte qu'il signifie indépendamment d'une relation à un signifié selon un renvoi clairement partagé par tous. On comprend donc que ce soit à partir de Humboldt que Henri Meschonnic ait thématiqué cet aspect du

travail poétique en renvoyant à *Sur le caractère national des langues* de Humboldt (Paris, Seuil, 2000, « Points Essais »).

Il est intéressant de constater que la notion de « découpage », en allemand *Gliederung*, n'était pas étrangère à Humboldt. Il est ce que permet l'articulation (p. 89) et la « masse de formes et de sons embrouillés », en quoi consiste justement l'essence de la langue. Celle-ci « coule la matière du monde phénoménal dans la forme de la pensée ». Défi à la pensée claire, elle est par là un facteur de « retardement de l'esprit confronté à la pesanteur de l'élément signifiant » (p. 91). C'est alors la langue d'usage en particulier qui crée l'obstacle. D'elle viendrait la tension fondamentale à la pensée articulée et claire. Tel est son rôle de 'réserve'. Dans la réserve, il y a de la rétention, de la 'retenue', mais aussi de l'inexpliqué (mais audible) et de là, une force d'obstacle, d'entrave. On comprend aussi que ce soit ce qui rend le poème « intraductible », sauf à respecter l'obscurité du texte et à rendre l'élément étranger en lui¹⁶. Ainsi de l'*Agamemnon* d'Eschyle dont Humboldt entreprit la traduction, qu'il introduit par ces considérations en 1816.

L'immanence est donc loin de ressembler à une plongée facile et sans résistance dans le matériau de la langue. Elle est bien un travail, un travail consistant à repartir des éléments et distinctions d'un moyen articulé pour communiquer pour produire ce que cette articulation a recouvert, en s'attaquant au besoin à l'usage pour en démonter les formes reçues, et ensuite.

Le cas des sons en musique

Tournons-nous maintenant plus spécifiquement vers la musique. Le mot 'découper' peut décrire différentes stratégies. Mentionnons à titre d'exemples : celles de Pierre Henry, partant du classement des sons de la vie dans *Journal de mes sons* (Paris, Séguier, 1996, p. 21) ou un son est gros de « micro-œuvres », sans notes, comme le bruit d'une porte qui bat (p. 26) ou celle de Scelsi, très différente et peu 'concrète', plus mystique aussi. En ce sens le 'matériau' est très variable. Des 'éléments' peuvent être matériau, comme chez Klee, le point, la ligne, la surface... (pour que la peinture dise quelque chose de musical...).

¹⁶ Humboldt, *Sur le caractère national des langues*. : cf. « traduire » (pp. 24-25), présentation de Denis Thouard.

Si le matériau se pense de façon immanente comme un devenir-forme, musique, couleur ou sons, c'est que sa notion dépend de ce qu'on en fait en vertu d'un processus d'élaboration des moyens pour produire des formes de la même pâte : des sons avec des sons, des couleurs avec des couleurs, etc... Ce 'devenir' n'est donc rien de mystérieux s'il est le fait du travail humain, du compositeur en particulier. Pour le considérer de près, il s'impose alors d'éviter de dé-matérialiser le matériau. La tendance philosophique à dématérialiser le matériau vient de l'effort du philosophe à *penser* le matériau. Gardons-nous du « Materialdenken », écrit Carl Dahlhaus lui-même¹⁷. Où est le matériau (*Stoff*) pour le philosophe ? Peut-il même en parler ? Lui donner quelque consistance ? La matière seule, non marquée par le sceau de la forme, est-elle dicible ? Non, répond le philosophe, sauf à créer un sens immatériel de la matière. Ainsi se dédouble-t-elle chez le philosophe en matière matérielle et « matière de la pensée » déphysicalisée¹⁸.

Il arrive ainsi que ce qui est matériau au sens matériel pour le musicien, le phonologue par exemple, ou le poète, se présente comme l'*informe* pour le philosophe, à savoir *quelque chose d'indéterminé dont on ne tirera rien d'articulé ni de significatif*. D'un point de vue philosophique, le matériau à l'état brut est conceptuellement imprésentable. La philosophie conceptuelle ou non, idéaliste ou empiriste, de tout temps s'est arrêtée à l'articulé et a laissé tomber l'informe qui n'a pas droit de cité là où elle règne.

Joséphine die Sängerin

Un récit nous confronte à cette problématique : *La cantatrice souris* de Kafka. Marmonner, « mauscheln » en allemand (cf. Kafka, dans la traduction de Marthe Robert), se dit du balbutiement du poète, comme du grondement sous le mot de sonorités brutes et impropres à l'articulation. Bref, ce qui n'est pas à « comprendre », comme le « sifflement » de *Joséphine die Sängerin*, ce récit de Kafka¹⁹. Le sifflement

¹⁷ C'est en tous cas une question : cf. *Abkehr vom Materialdenken?* (1984), en traduction française due à Karin Adelasch dans notre *Formel Informel*, co-présentation de Makis Solomos, Antonia Soulez, Horacio Vaggione, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 33.

¹⁸ Ce trait est typique de Husserl quand il pense l'expression du langage et la signification dans les *Recherches logiques*. On peut aussi songer à l'exposition de Jean-François Lyotard à Beaubourg sur les *Immatériaux*.

¹⁹ Je renvoie ici à l'analyse de Hermann Danuser de ce récit dans *L'éloge de la folie ou de la fonction de la non-compréhension*, sous-entendu dans la musique, in *Sens et signification*

est « la langue de notre peuple » que le peuple émet « sans le savoir » et sans comprendre non plus l'art de Joséphine qu'il écoute pourtant et admire. L'incompréhension si l'on peut dire est mutuelle. Des souris à la cantatrice et de la cantatrice aux souris. Ce non-compréhensible de l'art de Joséphine est un chant qu'elle siffle peut-être aussi avec des roulades, mais autrement que « nous », le peuple qui l'écoutons sans comprendre. Elle chante au-dessus des lois. Le propos dit qu'il s'agit pourtant de la même langue naturelle parlée par tous, et en même temps qu'elle, la cantatrice, en fait un usage non-familier qui détonne et enchante jusqu'à ce qu'elle-même Joséphine disparaisse comme une voix qui s'éteint. Même thème dans *Recherches d'un chien* ou *Le nageur*, autres petits récits de Kafka sur l'étrangeté d'un natif dans sa propre langue. Kafka appelle ce jargon les sonorités de « mon » allemand (de juif allemand de Prague dans une lettre à Max Brod de 1920) dont on peut douter, et dans lequel il ne se sent pas en sécurité (*ibid.*, 1921).

La différence est indiquée par Kafka lui-même dans le récit de *La cantatrice des souris*, par l'exemple de la manière dont on casse une noix. L'exemple (relevé par H. Danuser dans le texte cité) est excellent parce que, choisi dans l'ordinaire, il dit exactement ce qui fait la différence entre l'objet de tous les jours auquel on ne prête pas d'attention et le même objet considéré comme de l'art. Casser une noix n'est vraiment pas un art, aussi personne n'osera-t-il convoquer un public pour le distraire en cassant des noix. S'il le fait cependant, et que son intention se voit couronnée de succès, c'est qu'il s'agit au fond d'autre chose que d'un simple « cassement de noix » et qu'il est apparu que c'est un art. L'exemple rejoint la thématique actuelle des fameuses boîtes de Brillo de Andy Warhol, dont parle l'esthéticien Arthur Danto dans son livre sur *La transfiguration du banal* (Paris, Seuil, 1989) et l'art. Rien ne distingue une boîte de conserve de son environnement ordinaire, sauf ce qu'on en fait. Le geste de ce qu'on en fait, fait la différence, pas l'objet lui-même. L'incompréhensible est une force obscure de transmutation de l'ordinaire. Il faut d'abord s'arrêter devant l'objet banal, perdre le sentiment de son usage familier, avant de le trouver artistique sous un aspect imprévu. Un

en musique, sous la direction de Marta Grabocz, Paris, Hermann, 2007, « Musique », p. 87. Ce point de vue se heurte au paradigme de la compréhensibilité adornoïenne de l'œuvre dont l'autonomie passe par cette condition de 'sens'. Un exemple d'incompréhensibilité dans la musique 'classique' que donne H. Danuser est les mesures 113-119 du 2^e mouvement de l'*op 111* de Beethoven (p. 71). Un autre exemple est celui de Charles Ives *Le chant Nov. 2, 1920* parmi les 114 *Songs*, à propos de l'élection présidentielle historique de cet automne-là (p. 76).

travail de défamiliarisation s'impose qui donne accès à l'art sans que cela nécessite l'existence d'objets que l'on considérera comme relevant de l'art, au départ. Bref, « If you celebrate it, it's art » a répondu une fois Cage à Heinz-Klaus Metzger à propos du bruit d'une porte que lui-même avait trouvé dérangeant lors d'un concert.

Le récit de Joséphine inspire un très intéressant article de Hermann Danuser dans *Sens, et signification en musique*²⁰. L'espace expressif qui se trouve ainsi ouvert à la musique ne correspond pas à l'attente d'un sens articulé au sens où on a l'habitude de le comprendre. Ce n'est même pas la musique dissonante dont Adorno disait qu'elle aurait pu musicaliser *Fin de partie* de Beckett. D'un certain point de vue, il n'y a rien à « comprendre » dans le sifflement de la cantatrice qui siffle comme siffilent les souris. « Rien à comprendre » parce que l'aspect esthétique se capte autrement dans un dépaysement à distance du matériau, vu autrement. L'art exige que le sujet soit « délogé » par ce même qu'il regarde, comme le disait Valéry dans ses *Cahiers*. Le désir de communiquer, d'expliquer ce qu'on comprend implique sans doute, de la part de Kafka dont on connaît son engouement pour Schopenhauer²¹, une grande méfiance à l'endroit de l'explication de ce qui est esthétiquement compris – non, cependant, à l'endroit d'un certain « comprendre » car, que la musique ne se laisse pas dire en mots, n'entraîne absolument pas qu'elle exclue toute forme de compréhension, mais seulement qu'à son endroit, le concept, s'il se mêlait d'en rendre compte, se taise.

Le nœud de l'affaire qui nous occupe est la priorité sémantique du sens articulé, priorité devenue discutabile aujourd'hui, à une époque où le matériau est plus volontiers thématiqué pour ce qu'il est, sans métaphorisation ni dématérialisation. Quant au matériau, bien sûr, il serait naïf de croire qu'il ne se découvre que maintenant qu'on s'intéresse à lui. Il a toujours compté, mais pas d'une manière qui pût donner lieu à sa théorisation (fétichisation) jugée même, depuis Adorno (à travers ce qu'il en comprend à partir de Schönberg), idéologiquement problématique.

La priorité sémantique du sens articulé n'est pas de principe, mais un point de vue qui a prévalu à une époque donnée, grâce auquel faire la différence entre art et non-art. Elle est encore très importante pour des musicologues philosophes plus près de nous tels Carl Dahlhaus,

²⁰ Cf. n. 19.

²¹ Cf. Sara Belluzo, *Kafka et le silence de la musique*, « Europe », mars 2006, p. 122.

comme elle l'a été pour Adorno, sans doute en raison du poids que pèse la référence au langage dans des philosophies qui apprécient le musical en termes même diversement compris de forme et contenu. En la mettant à mal, certains artistes mettent la philosophie au défi d'en 'penser' quelque chose.

Que la compréhension d'une œuvre résiste en dernier ressort à son herméneutique, est un trait que Adorno a appelé « la part d'énigme » de la musique. Cependant, cette « part d'énigme » n'invite nullement à y 'entendre' du silence. L'inexplicable peut être bruyant, et il l'est déjà chez Kafka, raison pour laquelle on peut contester le titre de l'article de Sara Belluzzo (cf. ci-après). Sans être musicien, Kafka s'est ingénié à suggérer la 'musicalisation' de l'incompréhensible de la musique qui se glisse partout dans ses écrits, brouillant justement le langage clair de l'expression conceptuelle.

Une telle approche musicale dit que le matériau c'est cela, une chose banale ou ordinaire, la même qui peut être haussée au rang d'objet d'art, comme le bijou qu'on peut prendre pour une vulgaire pièce de métal ou pour un objet précieux. Peu importe. Le matériau n'est pas quelque chose de précis, qui se puisse distinguer de quelque chose qui ne le serait pas. C'est le rapport qu'on adopte vis-à-vis de cette chose qui en fait un 'matériau'. Ce rapport est de dépaysement. C'est le sujet qui bouge, pas l'objet en lui-même. Le son trouvé chez Cage est tout aussi matériau que, à l'opposé, le « cœur du son » pour Scelsi, quoique complètement exploité autrement. De même, il y a un monde entre le battement du cœur du son dont nous parle Scelsi dans une interview, le bruit d'une porte pour Cage que cela perturba d'abord au cours d'un concert, et le battement d'une porte de son grenier chez Pierre Henry qui déclare « jouer de la porte » comme on joue d'une sorte de synthétiseur (cf. ses *Variations pour une porte et un soupir de 1963*, avec un hommage à Russolo et son manifeste du bruitisme de 1913), alors « le monde ça peut être une porte » ! ou encore le sifflement d'un train dans la musique répétitive de Steve Reich *Different trains*, ou les bruits de bouche, chuchotements, phonétismes en tous genres, jusqu'aux gloussements de rire dans une pièce de Ligeti des années 1965, *Nouvelles nouvelles Aventures*.

Considéré en lui-même, le son, dans ces approches, émerge de qualités, rapports, actions, matières, mouvements : « il devient ovale, oscillant... » pour Scelsi, ou « Béatrice verte » pour Pierre Henry s'il est entendu au moment où sa fille Béatrice, habillée d'une jupe verte, traverse la pièce

où il se trouve. On s'approche alors, dit-il, d'un théâtre sonore à la Artaud avec gestes et personnages, une musique qui peut même (avec Béjart) devenir « chorégraphiable ».

Prenons le cas d'« écritures du son » (titre d'un ouvrage de Daniel Deshays, compositeur, qui a écrit la musique du film franco-algérien *Inland*). Elles structurent l'image au lieu de l'accompagner. Plus encore : le son n'est pas ce dont la musique est faite, mais ce qui est composé pour lui-même dont la musique procède directement en situation. Le son confine aussi au silence d'espaces en réalité pleins d'évènements sonores même infimes, aux bruits ambiants, non-musicaux. Alors, qu'entendre par l'injonction cagienne de « Laisser être le son » ? Certainement pas l'invitation heideggérienne au silence de l'Être, énoncée avec cette tonalité qui ne conviendrait qu'à la vibration du sens profond²². Mais le laisser durer tout le temps qu'il dure (Morton Feldman à Cage).

Ainsi, le son, en dessous du niveau de la note, tendrait également à s'écrire comme l'indique le titre de ce colloque. Une écriture très différente de celle des partitions classiques que nous connaissons. La partition se présente traditionnellement, il est vrai, comme une chose à lire en silence d'abord. La performance ensuite crée le contexte effectif dans le milieu duquel s'entend la musique qu'elle contient. Cet ordre tend à s'inverser. Il y a des notations pour des sons qui ne valent que si ces sons sont joués et entendus, notamment avec leur composantes microtonales fines. La formule transitive « écrire le son » (titre de Daniel Deshays, Paris, Klincksieck, 2006) veut dire cela, et non pas seulement composer 'avec' des sons comme 'avec' des notes. C'est le moyen même, en immanence, qui se laisse activement fabriquer. L'écart entre le moyen et la fin s'amenuise ici pour laisser toute la place au moyen sonore comme objectif premier. Telle est la logique du matériau premier au sens où je le comprends. Mais il y a un prix à payer qui est celui de la disparition d'une distinction de philosophe entre moyen et fin. La poésie fait sans doute de même.

Le mouvement apparent est celui-ci : s'éloignant de la « forme musicale » servant de cadre à la musique européenne, on entre, dit Scelsi encore, dans le son comme espace sonore d'énergie pleine, pour réaliser des « sons-partitions » de caractère indéterminé où l'interprète compte

²² Contrairement, d'ailleurs, à ce qu'en a dit Daniel Charles dans *Le Temps de la voix*, Paris, Delarge, 1978.

plus que tout. La performance du *Spiel* prend le dessus sur l'œuvre. Ce point de vue contemporain n'est plus une exception ni un secret. Il n'est pas pour autant facile à saisir.

Face à ce phénomène des musiques sonores donnant libre cours aux substrats acoustiques, au 'son pour le son', il reste beaucoup à faire pour savoir si les musiques (plutôt que 'la') d'aujourd'hui se prêtent ou non à une réflexion théorique. Le propos se voulant souvent anti-intellectualiste – ainsi chez Scelsi comme pour Cage d'ailleurs – il est possible qu'on ait plus à faire avec des formes de poïétique sans précédent, défiant l'analyse de discours. Mais, pour que ce soit clair, il reste évident que le tournant que nous vivons avec ces musiques sonores des substrats acoustiques fait la part belle à quelque chose qui a toujours compté : le matériau sonore, même s'il n'a été thématiqué pour lui-même qu'à une époque récente. Ainsi vont les changements de paradigmes, qui ne sont pas des mutations *ex nihilo*.

J'ai mentionné l'œuvre de Scelsi dont l'écoute m'a suggéré le titre de cette conférence. Giacinto Scelsi (1905-1988) a composé un 5^e quatuor à cordes pour Michaux mais aussi des *Haikus*, forme courte proche des poèmes. Usant d'accords de secondes, Scelsi est aussi capable de donner le sentiment qu'avec des notes, on fait entendre si on les rend répétitives et très serrées, des sortes de carillons chaotiques. On peut ainsi simuler la microtonalité avec des notes du piano comme sur le clavier d'un ondiola, clavier analogique qu'il utilisait vers 1950 pour improviser, comparable aux ondes Martenot. Tout le clavier peut sembler requis pour faire seulement un petit pas, comme dans *Inexplicable*, dernier mouvement sur lequel s'est achevé le concert de Jay Gottlieb au piano à l'Institut Italien, le 11 octobre 2006 : le son dans le son revendique une 'harmonie' interne. Cette pièce nous met en face d'une écriture de sons, 'avec' des notes. Le propos entre son et note est inversé. La note n'est pas reléguée à la musique traditionnelle. Mais au contraire, elle sert de balise pour faire entendre tout ce qui se passe en elle, qui l'outrepasse et la relativise comme pôle, la rend vibratoire, dans un déploiement sonore tremblé ou frénétique qui met en relief d'autres pôles que des notes : à savoir un son en particulier. Ainsi, à l'écoute de quelques œuvres comme *Elegia per Ty*, *Divertimento n° 3*, *Coelocanth...*, émergent quelques « sons-pôles » comme il les appelle, dans le dédale des micro-intervalles (explorés après 1957), auxquels contribuent les harmoniques supérieurs et sons naturels.

5. Vers une nouvelle 'harmonie' ?

Que le son soit dit, par Scelsi, intéresser le « psychisme » relève d'une forme de mysticisme qui résulte justement de l'idée d'un accès sans médiation conceptuelle au son en lui-même. Plus intéressante est l'opposition marquée à l'harmonie comme construction intellectuelle qui a prévalu jusqu'à Schönberg. L'« harmonie » réside au cœur du son. C'est la série des harmoniques laquelle constitue déjà un élément mélodique s'entrecroisant avec d'autres éléments mélodiques, avec lequel entrent en rapport l'intensité du son et ses différences, et la fluctuation de la hauteur du son qui s'ensuit, incluant aussi le rythme. Ainsi comprise, elle s'étend à l'ensemble en quelque sorte 'polyphonique' que forment tous les rapports possibles d'équilibre entre l'élément mélodique et les autres. Sur cette définition de l'harmonie du son 'sphérique' que le compositeur-poète italien aimait à jouer inlassablement afin de capter ses variations infimes, j'invite le lecteur à lire *Les Anges sont ailleurs* (édition par Sharon Kanach, Arles, Actes Sud, 2006, p. 93).

En conclusion : la tendance à l'amorphe menace-t-elle le sens musical ?

Il arrive que la transformation de la composition des sons en spectacles acoustiques aujourd'hui soit perçue comme une menace pour le sens musical. C'est que, comme l'écrit, en des termes similaires à ceux d'Adorno, Dahlhaus²³, émettre le langage en sons pour effacer le sens, afin de mieux isoler les qualités musicales du matériau phonétique, va à contresens de la musique. D'où des propos très hostiles à ce qu'il appelle « le goût de l'amorphe ». Cette allergie au sonore comme matériau commet l'erreur de faire croire à la primauté du matériau brut comme point de départ de la création tout en la dénonçant, alors que le son comme matériau primaire n'exclut pas un travail en immanence. Elle s'ordonne également à l'hypothèse longtemps partagée que « la ressemblance avec le langage constitue le sens musical » en sorte que si cette ressemblance cesse d'être cultivée, il s'ensuit l'abandon d'un « dispositif contre la tendance à l'amorphe » en l'espèce d'une syntaxe ou d'une quasi-syntaxe sans laquelle la musique n'est pas. Pensons à l'effort de Berio dans son *Hommage à Ulysse* (p. 132), composé au studio de phonologie de Milan

²³ *Essais sur la nouvelle musique*, Genève, Contrechamps, 2004, p. 175.

en 1958²⁴. Le point de résistance à ce genre d'entreprise viendrait de ce que, comme Dahlhaus, on n'aime pas la composition d'un son isolé, pris hors d'un « cadre ou système de cohérences ». Pris en lui-même, c'est-à-dire investi de l'autonomie désormais confisquée au mélòs, le son semble perturber l'attente philosophique d'une signification. À moins d'envisager le son scientifiquement, ou sous l'angle d'une épistémologie des qualia sonores²⁵. Comment, sans recourir à celle-ci, « penser le son » sans l'hypostasier ?

En conclusion, il n'y a pas beaucoup de place pour une 'philosophie sonore' chez les philosophes pensant la musique à distance de la science, tant il est vrai qu'un intérêt direct pour le son en lui-même semble plutôt requérir une forme d'intuition mystique, peu compatible avec la philosophie. Une chose est sûre, c'est que, de quelque côté que l'on se tourne, la philosophie nous oblige à lâcher quelque chose : tantôt le matériau au sens premier, tantôt la grammaire d'un système de cohérences, mais pas les deux. Le philosophe n'aime pas l'informe, l'indétermination du sens... S'il pense matériau, il le dématérialise, s'il réclame une grammaire, celle-ci rejette le matériau *matériel*.

L'« essence sonore » dont un Schönberg parle prophétiquement en 1911 à la fin de son *Traité d'Harmonie*, a pu donner lieu à une « grammaire des sons » sous l'aspect construit de « mélodies de timbres », avant l'entreprise bergienne du passage déconstructif à l'infime sonore, bien examiné par Adorno. Responsable d'une subtile dissolution de l'objet par un retour sur l'« affirmé », l'opération bergienne à son tour éveille chez Adorno la crainte d'une possible dérive vers l'amorphie sonore où il voit une régression redoutable à l'écart du sens, une menace mortelle²⁶.

Tenu à distance de la construction d'un 'solfège', le matériau semble en effet compliquer la tâche des défenseurs de la 'compréhension musicale', pourtant moins soumise à contraintes que la 'compréhension' du langage. Déjà Hanslick l'avait dit : « la musique ne signifie rien par elle-même » (1854). Et c'est ce qu'une « sémiologie musicale », du genre de celle

²⁴ Cf. de Berio lui-même *Poesia e musica, un'esperienza*, « Incontri musicali », 3 (1959), pp. 98-111.

²⁵ Roberto Casati et Jérôme Dokic auteurs d'un livre intitulé *Philosophie du son* (Nîmes, Chambon, 1994). L'étude de ces aspects du sonore retentit sur les compositeurs aujourd'hui, marqués par les recherches sur la cognition auditive.

²⁶ Je renvoie ici à la conférence de Vladimir Safatle à notre séminaire, le 8 avril 2009, MSH Paris Nord.

que représente Jean-Jacques Nattiez en France (qui a d'ailleurs introduit Hanslick), doit prendre en compte²⁷.

C'est pourquoi, dans un entretien avec Jean-Yves Bosseur, un compositeur comme Kagel – qui salue le passage de la phonétique à la phonologie (fondée par le Cercle de Prague) – déclare se reconnaître davantage dans les procédures d'« atomisation des valeurs sonores » (identifiées à des 'quanta') que « dans les formes récurrentes, encore présentes dans le sériel, parce que, ce qui est retenu avant tout, ce sont les qualités de timbres, à distance des 'notes de musique'. La part 'linguistique' ou langagière de la musique dès lors s'amenuise. La pensée est ainsi appelée à s'exercer sur les sons, sur les bruits-sons, et non plus sur la musique. Ainsi dans le *Hörspiel*, *Roar*, *Oratorio* de John Cage, 'a tape music' de 1979 (réalisée avec Brown et Tudor). Ce genre éventuellement radiophonique qui, face à la musique 'absolue' et de sa stylistique, prend le contre-pied de la sacro-sainte forme en musique, est comme on sait, mal aimé des professionnels²⁸. Le 'musical' change de sens. Il peut devenir rocailleux, disharmonieux, tout en heurts. Il en est comme de « La vocalité [qui] reprend ses droits » dit G. Mathon²⁹, avec, pour contrepartie, que l'on s'éloigne effectivement du langage, mais pas forcément des mots...

Cet éloignement n'est compatible avec la musique des sons des mots entendus pour eux-mêmes, que si l'on ne s'occupe pas du texte. En déclarant, dans cette veine, « Pas de musique avec texte », Scelsi réédite en plein XX^e siècle une devise très autonomiste, montrant qu'on peut bien faire avec les sons ce qu'on faisait plus traditionnellement avec la musique purement instrumentale. Ces mots semblent faire écho à ce qu'écrit Varese dans ses *Écrits* (*op. cit.*, p. 46) : « Ne reliez ma musique avec rien d'extérieur ou d'objectif. Ne cherchez pas à y découvrir un programme descriptif... abstraction... Pensez à cette œuvre comme ayant une vie propre, indépendante d'associations littéraires... ».

²⁷ Cf. le numéro sur la *Sémiologie de la musique*, « Musique en jeu », 5 (1971) et aussi l'entretien avec Kagel de Jean-Yves Bosseur, et l'importance qu'il accorde aux « mots qui ont autant de valeur que les sons », et à leur profération, p. 103.

²⁸ B. Alois Zimmermann, in Laurent Feneyrou, *Musique et dramaturgie*, Paris, Sorbonne, 2003, p. 637 ; à propos de la dramaturgie du *Hörspiel*.

²⁹ Giacinto Scelsi, *Une esthétique de la voix*, in *La Métaphore lumineuse, Actes de Colloque Xenakis-Grisey*, sous la direction de Makis Solomos, Paris, L'Harmattan, 2003, « Arts 8 », p. 63.

Le parti de l'autonomie du musical se serait-il déplacé de la musique aux sons ? C'est l'hypothèse que j'ai voulu esquisser ici. J'en veux pour preuve deux stratégies de son unique : un premier exemple est celui du découpage par classement des sons de la vie : musique concrète de Pierre Henry aboutissant à des répertoires de sons lissés, percutés, etc... et cela donne de 'micro-œuvres', mais pas de 'notes' (cf. *Journal de mes sons* cit.). Un second serait la stratégie de Scelsi qui dit : « C'est en rejouant une note qu'elle devient grande. Elle devient si grande que l'on entend beaucoup plus d'harmonie et elle grandit en dedans. Dans le son, on découvre un univers entier avec les harmoniques que l'on n'entend jamais. Le son remplit la pièce où vous êtes, il vous encercle. On nage à l'intérieur » (cf. *Les Anges sont ailleurs* cit.).

À moins d'envisager une approche morphologique des qualia sonores dont le philosophe pourrait gloser la production ou l'émergence, en les rapportant à des procédures opératoires³⁰, rien ne dit que, pour *penser* le son, il faille recourir à la philosophie en tant que discipline constituée (Dahlhaus). Le son mettrait ainsi la philosophie qui voudrait s'en occuper au pied du mur. C'est sans doute ce que voulait dire Scelsi en déclarant : « Un homme qui peut se tenir tout seul sur une ficelle n'a pas besoin de philosophie ».

³⁰ Je développe ce point de vue dans ma conférence délivrée au Colloque *Manières de faire des sons* dont Horacio Vaggione, compositeur, et moi-même préparons les Actes, à paraître à Paris, chez L'Harmattan, 2009-2010.



Timbres

Jean-Daniel Hégé
Antonia Soulez

Pour clôturer le colloque, le 16 mai 2009 à 18h30, nous avons eu l'honneur d'accueillir à l'Auditorium de l'Institut National d'Histoire de l'Art le contrebassiste et compositeur Jean-Daniel Hégé. Il a donné un concert de pièces inédites qu'il a composées sur des poèmes d'Antonia Soulez. Nous reproduisons ci-dessous les textes en vers.

Tu me demandes un court poème

Tu me demandes un court poème
Je vais le pondre un jour
par inadvertance,

je m'en apercevrai à peine,
c'est lui qui me dira :
je suis là

On voudrait qu'en trois petits tours,
Quelques mots fassent l'affaire
Et disent absolument tout,
l'essentiel

Un matin, sans effort, un geste
fait clic, et surgit le ressort
d'un trait, plutôt qu'un mot,
à force d'abandon, une balle de son
s'élance plus haut que toi,

tu la rattrapes avec l'archet
et l'entourloupes entre les cordes,
et l'embobines pour, entre filets,
t'en saisir à la trame, plus vite
que son passage dans l'air,
un serpent de mer surgi du sable

Janvier 2009

V'la l'méto

V'la l'méto,
 qui chenille, tout en transe,
 m'enroule et me bouscule,
 j'aime
 l'odeur toxique du quai anthracite
 où s'affichent, toutes pubs dehors,
 les fringales de la table avec plus grand que nature
 à savourer des yeux, bien sûr, le ketch up

Changer de ligne...

J'arpente d'un pied métropolitain, quelque
 corridor, profil bas, et déboule quelque part là où
 s'engouffrent
 les sons des paumés de toujours et
 partout
 la musique éternée des Dalmates, serpente
 au gré des rames, cette chaleur du boa
 déboulant des entrailles, puis stop !

Me voici....

Descendue à nouveau autre part, direction ?
 et refonce, l'animal emportant sur son passage
 en un claquement de porte, d'un grand clac,
 les musiques avec ou sans programme, perforées ici,
 endiablées là, des âmes quêtant la vie à moindre prix
 au rythme du roulis.

V'la l'méto,
 SDF, vendeurs de Réverbère, passent et repassent
 à 10 balles le numéro, parmi les fonctionnaires,
 à l'instant retentit dans le tintamarre la gouaille
 d'un miséreux, apostrophant des Gobelins à Bonsergent,
 nos vies coûte que coûte assemblées. Paris, à ces heures, c'est
 galère, avec à l'oreille la stridence sous l'patin des jeunes
 à rechercher de passage en passage, la sortie
 par où luit encore, fin de journée, station Bastille,
 le ciel de nos rues sens dessus dessous.

« Ma cathédrale engloutie »

<sur un ton inspiré>

De mémoire de truite, on n'a vu, ni entendu surtout, conter
par grands écarts de quintes, ces histoires à roucouler debout
d'assemblées de pigeons, au nom d'un lieu sous terre,
classé s'il vous plait, d'où l'homme éperdument
ne capte qu'ondes tremblées nappées d'oubli, jusqu'au plan
inhabité d'un monde intermédiaire survolé seulement,
inspirant ces visions échappées :

Car telle est ma très profonde cathédrale
engloutie, athée et caverneuse, comme suspendue
à la dalle étalée sous mes yeux, pour qu'elle règne
là-dessous, à jamais,
séparée du ciel, juste rattachée par le haut à ce qui la recouvre
à savoir, la protégeant de lui, trois hectares étendus, un toit
qui sert d'agora aux volatiles du Parc
pour leurs assemblées générales, le soir venu.

Imaginez-la, maintenant, ma cathédrale, à l'intérieur tapissé
d'une immense pelisse qui fait à l'imposante décapitée
une peau d'herbe drue,
on dirait qu'elle trône, dos au ciel, sans regard pour lui,
ni croix bâtie pour les lieux d'en-bas, édifiés sous elle, l'insensée
coule ses formes au mépris des fréquences ouïes,
armées de béton comme pour assourdir encore
l'engloutie,

Noire réplique de nos saints monuments, fermée à la lumière crue,
ma cathédrale s'érige pourtant de milliers de piliers pour rien, d'un
élan borné
au faîte d'un ciel absent qui l'emmure sans savoir.
Ses arcades en ogives l'ornent pourtant
dont seule témoigne sous terre
l'eau d'un bassin aux reflets turquoises
mais nul n'entend le murmure

Réserve réservée, elle demeure mais s'écoule, placide
avec remous, et seul
s'émeut là-haut, sous la brise, le tapis roulant d'une verdure
maintenant soulevée comme si s'animait l'imposante
aux flancs velus, et verdurait

sa robe ondoyante tandis qu'en plan incliné, roulent
 par dessous les mécaniques, du monument liquide,
 à même les parois.

Tendez l'oreille, là d'où rien ne sourd, et pourtant,
 l'engloutie en effet s'écoule et goutte en permanence,
 faisant de ce processus un lac où bruissent inaudibles
 les eaux du Styx vivantes, non la mer aérienne,
 étoilée de sel, mais,
 galérant sur lit calcaire, dissimulées, des rivières d'eaux
 ruisselant à fons couverte.

Alors, je la devine se taire sous-entendue
 Temple de libations pour quelques truites captives.
 Je la devine aussi frémir de grands accords à la quinte
 rampant à l'intérieur, défiler en bancs d'improbables écarts
 à la suite, des tribus sonores comme en transit
 l'enjambent à la carrure d'un ut grave aux aigus
 par éboulis de dièses, par blocs suspendus
 isomorphes et tranquilles.

Et maintenant, d'un mouvement lent, scintillent
 mille sons échappés de la nappe, en nuanciers d'ivoire, glissent
 en escadrille quartes et sixtes, roulées à merveille,
 diffusant à l'ancre la tonalité désirée d'ut marine
 tard venue, le temps que se développe sans pareille
 l'aquatique inconnue par variables jusqu'à résolution,
 vibrant à l'équanime,

<Et maintenant, sur un autre ton>

Elle abreuve, ma cathédrale, un parisien sur cinq, le saviez-vous ?
 Mais surtout,
 de ses centaines de milliers de mètres cubes d'eaux, elle est un réservoir
 destiné à nos soifs, d'eaux enfermées sous le dais d'un ciel de pierre,
 tubulaire
 qui ne verront jamais le jour, coulent sans jaillir, jaspent sans paupières,
 ignorées des volatiles qui la survolent indifférentes et s'y posent pour,
 convoquées là-haut sur son dos, deviser
 tout à loisir en assemblées générales.

Ainsi, invisibles, mais sonores, nos sources s'écoulent en nos veines,
 semblables à la ténébreuse athée, mémorables en ce qu'elles charrient
 d'à la fois placide et mouvementé, sans tumulte, le récit-même
 d'un album souterrain, infréquenté par l'homme.

Un parisien sur cinq ? Mais oui, d'une eau très pure à treize degrés pas plus.

Cela fait une somme, comptez un peu les parisiens qui la goûtent au robinet

sans savoir ! Dessinez une BD d'eau source déversée dans des millions de robinets,

s'écoulant de ma cathédrale invisible, par tous les tuyaux de Paris jusqu'à nos bouches,

dégluties ensuite, à un rythme d'englouties, dégluties

<à répéter ici avec des bruits de bouche.....>

pour un banc de truites perdues, dites-le, s'il vous plait, à gosier déployé en rythme, sans vous étrangler...

De mémoire de truite, on n'a vu, ni entendu surtout, conter

par grands écarts de quintes, ces histoires à roucouler debout

d'assemblées de pigeons, au nom d'un lieu sous terre, classé s'il vous plait,

d'où l'homme s'est éperdu par breuvage.

Face à ma citerne, en souvenir de TARANIS,

de François-Bernard Mâche, 10 mai 2008,

Cité de la musique, et moins métaphysique ! le 29 juin 2008

Tout va-t-il bien ici ?

Tout va-t-il bien ici ?

Oui, répond le jasmin serein,

s'ourlant au gré des cris et couleurs, couleurs

et cris des perruches s'agitant au perchoir.

Tout va bien, répètent-elles ensuite, insolemment

tandis que balance la senteur d'un côté puis de l'autre,

à la pesée des sons.

La vie ne bronche pas ici, hors la cage secouée,

mais le ficus épais, vernissé à souhait, lui, s'enorgueillit

des couleurs et cris, cris et couleurs de la canaille

énamourée.

Au lierre grim pant, s'étreint bientôt le couple, confondu

sous le ciel damassé, le dais

le sourire fleurit et la fleur sourit, toutes couleurs, tout cri

à profusion.

Hiss

Terreur sur le lac. Un chat ennemi est sifflé
par une bête d'eau, au long cou. C'est un cygne
hissant droit un jet d'humeur noire.

Dressée dans la nuit, l'épée du bec est un tison
qui luit vers le félin. L'eau pâle sous les étoiles
fait à la ruse animale, un tapis ondoyant mais le félin
se fige au recul, pétrifié par l'étrange venin
d'un regard d'odeur, à l'instant diffusé.

Nous marchons le long

A l'heure du loup, nos yeux s'avisent,
l'effet-velours d'un gosier flamboie de haine.
Non loin le chat tourné vers le bord,
s'est figé ; en arrêt, le dos a plissé s'hérissant
dru à l'arc triphasé d'un assaut, il pelisse
d'effraiment.

Où sommes-nous ?

Deux espèces s'affrontent, incommensurables ;
Flair à flair, se comparent, armées de solitude.
Chacune auréolée d'un monde incompatible, clique
sur les traces d'un génôme spécifique ;
la morsure au curare ne fait pas mieux
qui torpille le sang, stoppant là ce qui s'écoule.
En réponse, la solution finale de ce mur éristique
a clair-sonné, l'éclat de vitre tapissant le fond
d'une implacable humeur, ainsi se dressent les bêtes
ennemies, à la pupille sclérosée
d'une espèce sans rapport.

C'est la haine qui frémit d'entre-deux-mondes, tandis que
les corps s'opposent en vis à vis, selon l'asymétrie.
Du parterre jusqu'à l'aquatique duvet d'une grâce sans regard
pour le voyant de nuit, rien n'est comparable,
ni l'aile avec le poil, ni l'oeil à bec avec l'étrange iris
de la faute emmurée. Tout dissemble ici, de la nageoire déployée
au-dessus du lac, à la griffe catine d'un cousin du lynx.
Mais la faute emmurée, disais-je, fait trou dans le jardin

à l'heure du loup.

A l'extrême de leurs mutuelles frayeurs, darde
l'espoir de survivre au totem de leur différend.
Ainsi va la haine, sans conciliation, sans *autre*
analogue.

Terreur sur le lac ce soir, à l'ombre des espèces
quand se déclare au long du bord, la haine-même
en gage d'exécration, alors chaque animal, dressé
à l'enseigne de sa race, prend figure.
En son cœur méconnaissant, la bogue de chataîgne brûle
à mort, pour que s'étoient à contre-sens, les capillaires
d'une frayeur illimitée.
En face, rougeois craché par les événements le poison de l'abject.
Armé, chacun l'est pour l'espèce, d'une frontière d'occupation par
l'argument que l'odeur exclusive confère
à leur légitimité : la haine de naissance, à la courbure
d'un droit.

Dans l'encre noire où stagnent maintenant les attentes d'un soir,
seul un petit pont de bois redessine la nuit en enjambant
sans vouloir
deux bords d'un combat déclaré fatal
d'entre les races. Du tuyau d'os venimeux fiellant l'harcèle
à la défense rétractile de l'atterré
aucune commune mesure, n'attelle, disais-je,
ce chant d'épel au désir de naître.

Craignons l'aujourd'hui !

Wolfson College (Oxford) 2002

Sydney Opera House

Ô temple de Sydney, beau monstre écaillé
de courbes en accord, ta cape moirée d'ivoire
me rappelle au seul toucher les sons velours
de mon piano d'enfance,
aussi mouvants que plis de soie, par vibrations
adoucies de ton dôme, tu es prisme sacré sur l'eau-cristal
de souvenance.

En cette baie ouverte à la voyance
d'une australe abbaye, tu recueilles encore
en faisceaux d'étincelles les éclats du diaphane.

Servant d'abri aux timbres de lumière, te voilà l'amphore
des vibrations marines, diffractant par ondes
l'essence
coulée des sons en échos multiples d'iliaques
résonances.

Ta coupe est saisie par facettes d'effets terre-ciel
d'une effusion fléchie, venue du fond, sous l'arche virtuelle
des composantes
d'air et d'eau traversées, mélange offert en transparence
au plus natif des êtres de lumière,
en concordance
à l'ouïe plus fine des espèces
du silence.

Timbres, Paris, Écart, 1999, p. 23.

Le ciel s'est couvert...

Le ciel s'est couvert.
La coccinelle dans ma main a filé.
Soudain tes yeux disant la mort
ont fixé un cadre derrière ma tête.

J'ai compris que sous la rame
l'eau noire s'ourlait
pour battre les flancs de ma barque
et que le vent m'empêcherait de rentrer
embrasser mes enfants.

(sur un lac près de Santa Barbara, USA)

Timbres, Paris, Écart, 1999, p. 75.

Amie poète (à Mila Haugova)

Poète épelant le chaos, béance d'entre les sons,
à voyelles déployées traque l'appel voyeur
du fond des intervalles,

là où plus nuit que sombre, luit en défilé
sous ta paupière née,

la vision tue, de ce jour retirée,
 n'est-ce pas le vœu brûlant de voir
 qui, attisant l'envie d'enfourcher
 la folle langue des mots,
 irise de braise la friche de ton cœur
 pour intimer à l'incendiaire en toi
 la flamme, y pourfendre la chair
 jusqu'aux rives séparées
 du premier cri ?

Mais la voix a ployé
 sous le pli du regard,
 simples lèvres collées à la vitre des cieux,
 tu décalques une existence de vue,
 dans l'ardeur d'un relief antérieur, éperdument
 tu aimes et dévores l'œil de toi-même
 peint sur toile, à l'avertis soyeux d'un visage
 d'os, sensible pourtant
 en ton miroir de feu.

22 mars 1998

Timbres cit., p. 27.

Drôle

T'es drôle, regarde, tu dances,
 blessure au cœur !

Timbres cit., p. 49.

Dialogue avec l'artisan-peintre

L'enfant dit au peintre :
 Que fais-tu, vieil homme ?

Je vais et je viens, de haut en bas
 puis, de bas en haut, répondit-il,
 j'ajoute une couche à une autre,
 je peins l'heure des journées.

Connais-tu ta ville ? demande l'enfant.

Ma ville a terni dans la flaque,
 flotté après ma fuite,
 j'habitais l'usine
 au bord d'une frontière,
 ma ville est un tertre planté d'ombres
 dont je suis le contour.

Je ne vois point d'ombre sur ton mur,
 dit l'enfant.

Je les vois, dit l'homme, et les entends
 raconter les stations d'un chemin
 toujours le même
 jusqu'au jour où, de fatigue,
 j'ai fermé les yeux
 pour entrer dans la terre, jusqu'au jour
 où les visages autour de moi ont pali
 dans un rai de lumière tombale.

Alors le monde s'est réduit
 pour former la ligne de ma fin,
 puis ma vie entière est devenue
 le chiffre d'une figure très simple,

un trait blanc, sans bord ni milieu,
 peut-être la goutte ou l'onde invisible du son
 je suis devenu très petit et très simple,
 comme l'aplat de la plaine, ou peut-être
 la perle au doigt.

Alors, tu es mort ? dit l'enfant.

Oui, dit l'homme,
 je repasse au pinceau mon vécu
 qui, outre ton visage
 chemine droit et simple
 au dos de ton cahier,
 côté tain, sur la face antérieure
 des écritures saintes,
 je compte à rebours,
 en peignant blanc sur blanc.

Timbres cit., pp. 61-62.

Dis voir

Dis voir, au soir, l'encens c'est l'orient
 d'or en poussière scintillant sous le bois.
 Je te vois en forêt chercher de quoi effeuiller
 la matière, l'habiller d'ornements sur le divan.
 C'est cela qu'à mi-voix, tu racontes
 penchée dans les sous-bois, à genoux
 sourcière de don divin. A tes ancêtres
 tu dis peut-être : ce bois de vie a recueilli
 les traces dont la chair exhalée boit l'ombre
 de mes taillis, je fouille et ravis les pigments
 de la terre, soyeux et mirifiques
 dans la cendre réminiscente.

Vol plané

Texte originel 1^e strophe :

Je le veux qui vol-plane, le son avec sa balle,
 d'abord pincé puis propulsé à la pale d'hélice, bientôt
 perdu là-haut, mais... pas si vite ! pour l'instant, il résiste d'un ré grave,
 contenu, simplement caressant, n'a pas pris son élan, mais
 attendez
 qu'il m'enroule et roucoule
 juste un moment

enchaîner 2^e strophe (suite) :

à l'arc, je le veux, d'un épel à l'octave, non encore lâché, d'un épel
 bientôt obtenu, ob-te-nueeeeeeeee – l'instant
 trop court, d'un pincement, d'un pin-ce-ment,
 pince-mi-ci, pince-mi-là, à dire en le faisant, à pincer de l'ongle
 comme le rêveur se pince pour s'éveiller au rêve d'un grain d'or, lustré
 non encore lâché, un grappolo de verre qui va l'être, dès que, pincé,

3^e strophe :

Revenez au début !
 déjà lancé,
 l'angelot joufflu fait mine

d'un son rond à ravir, comme ça
qui va, oui, éclore, pas encore, cependant,
pas avant que la larme de verre ne retombe en mol aveu sur l'oreiller,
ce mol aveu
que fait au musicien un coussinet de sons, un ballotin d'ondes par
petits bonds, pas encore
retenez le son sinon
je vous le croque à l'élastique, et vous l'avale, le son, tout entier avec
la balle

(On peut reprendre la 2e strophe et ainsi de suite).

29 avril 2007, Bâle
Poème inédit interprété à Bâle en juin 2007 par Jean-Daniel Hégré
sur une musique de Georges Bloch.

Les auteurs

PERLE ABBRUGIATI, professeur à l'Université de Provence, est spécialiste des XIX^e, XX^e, XXI^e siècles. Elle dirige le séminaire « Pratiques d'écriture » du Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), depuis plusieurs années centré sur la *réécriture*. Ses recherches sont orientées vers l'expression de la mélancolie et de la désillusion d'une part, de l'ironie d'autre part, surtout quand ces deux veines se rencontrent, avec une attention particulière aux supports génériques (narratif, poétique, théâtral) et à leurs transformations par un discours à portée philosophique. Ses auteurs de prédilection sont ainsi Leopardi (*Du néant plein l'infini*, 2009 ; *Paralipomènes à la Batrachomyomachie*, 2005 ; *Poésie d'une prose*, 2003), Pirandello, Calvino, Tabucchi (*Echi di Tabucchi/Echos de Tabucchi*, 2007). Auteur d'une thèse sur l'histoire de l'édition au XX^e siècle, elle reste par ailleurs concernée par les études sur le monde éditorial. Traductrice en particulier de poésie, de chansons et de livrets d'opéra, elle a enfin un grand intérêt pour les liens qu'entretiennent la littérature et la musique.

FRANCO ARATO a étudié dans sa ville natale de Gênes et à Turin, en obtenant le doctorat en 1989. Ses travaux concernent notamment les XVIII^e et XX^e siècles : *Il secolo delle cose. Scienza e storia in Francesco Algarotti* (1991) ; *Letterati e eruditi tra Sei e Ottocento* (1996) ; *La storiografia letteraria nel Settecento italiano* (2002) ; *Lettere in musica. Gli scrittori e la musica del Novecento* (2007). A enseigné dans un lycée et à la Faculté des Langues de l'Université de Bergame ; il enseigne maintenant la littérature italienne à l'Université de Witwatersrand-Johannesburg.

CÉCILE BERGER est maître de conférences en littérature, civilisation et langue italienne à l'Université de Toulouse II-Le Mirail depuis 1999, normalienne, agrégée d'italien et chargée de cours d'italien à l'ISAE (Institut Supérieur de l'Aérospatiale et de l'Espace, Toulouse). Thèse de doctorat (*La figure de l'étranger chez Carlo Goldoni*, sous la direction de Françoise Decroissette (à Paris 8)). Ses domaines de recherche vont du théâtre des XVI^e-XVIII^e siècles et plus particulièrement des acteurs-auteurs de la *commedia dell'arte* (Giovanni Battista Andreini) à l'écriture et la mémoire (Elsa Morante). Auteur de travaux et de publications sur l'Arioste (traduction bilingue de *La Lena*, 2000), Alberto Lollio (l'invective contre le jeu des tarots), Elsa Morante (mémoire, roman et atavisme), Andreini (aux origines de la *commedia dell'arte* et de la défense de la comédie).

IRIS CHIONNE est professeure agrégée d'Italien en Classes Préparatoires au Lycée Blaise Pascal de Clermont-Ferrand et qualifiée aux fonctions de maître de conférences (elle a soutenu une thèse sur l'œuvre poétique de Giorgio Caproni : *La variation thématique ou la symphonie des mots : l'œuvre poétique de Giorgio Caproni (1912-1990)*). L'essentiel de ses recherches porte sur la littérature du XX^e siècle, avec un intérêt tout particulier pour les œuvres de Giorgio Caproni

(*La traversée de la nuit ou "Il passaggio d'Enea" de Giorgio Caproni, 2008 ; 'Asparizioni' sul pentagramma : "Res amissa" di Giorgio Caproni, à paraître*) et de Gianna Manzini (*L'ultima Gianna Manzini, 2000*).

JOSEPH DENIZE, traducteur (Poe, Yeats, D'Elia) et auteur (*Noctuario*, roman, 2009) a obtenu le titre de docteur de l'Université Paris 8 en 2001 avec une thèse de littérature anglaise intitulée *L'imagination créatrice chez William Blake et James Joyce*.

FABRICE DE POLI est maître de conférences en Études italiennes à l'université Nancy 2. Il a travaillé sur la poésie moderne et contemporaine, notamment sur les questions de filiation, en lien avec les visions du monde qu'expriment les poètes (lors d'un doctorat sur l'influence de Leopardi dans la poésie de Montale et lors d'articles sur la filiation : l'influence de Pétrarque chez Leopardi ; les influences françaises dans la poésie de Montale ; l'influence de Montale dans la poésie d'Umberto Fiori). La question du sens et ses différentes manifestations littéraires constituent un de ses axes de recherche privilégiés, pour l'étude des poètes mais aussi pour celle de grands romanciers italiens du XX^e siècle (Buzzati, Calvino, Tabucchi).

ANNA DOLFI est professeur de littérature italienne moderne et contemporaine à l'Université de Florence. Elle a travaillé sur des auteurs et des questions critiques entre XVII^e et XX^e siècles, conjuguant la rigueur philologique et une grande attention réservée à l'histoire des idées et à l'herméneutique du texte. Parmi ses publications, il faut souligner surtout les études léopardiennes (*Leopardi tra negazione e utopia. Indagini e ricerche sui "Canti"*, 1973 ; *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, 2000 ; *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, 2009) et les recherches sur l'écriture romanesque et poétique entre la fin du XIX^e siècle et la troisième génération (*In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, 1990 ; *Del romanzesco e del romanzo. Modelli di narrativa italiana tra Otto e Novecento*, 1992 ; *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, 1996 ; *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, 1997). Elle a étudié la question de la 'mélancolie' (son commentaire de *Medusa* d'Arturo Graf ; *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, 2003 ; *Antonio Tabucchi, la specularità il rimorso*, 2006) et a projeté et dirigé une série de volumes à l'approche comparative, consacrés aux 'formes de la subjectivité' (thématiques : journal intime, écriture épistolaire, mélancolie et maladie mélancolique, névrose et folie, altérité et double dans les littératures modernes). Récemment parus sous sa direction deux volumes sur *Letteratura&fotografia* (2005-2007).

CAMILLO FAVERZANI est maître de conférences à l'Université Paris 8. Il a une double formation d'italianiste et de comparatiste et travaille essentiellement sur le roman et le théâtre des XIX^e et XX^e siècles en Italie et en France. Il est notamment l'auteur d'une étude sur les sources tragiques françaises classiques et des Lumières dans les livrets d'opéra italien de la première moitié du XIX^e siècle (2007), de deux études monographiques sur Marguerite Yourcenar (2001, 2003) et de deux éditions de ce même auteur (2004, 2009). Il a aussi publié les actes

du colloque qu'il avait organisé sur *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée* (1995) et un ouvrage consacré à Maria Callas (2006). Dans cette même collection « Travaux & Documents » il a publié le volume collectif « *Je suis l'Écho...* » *L'Écriture et la Voix*.

MARINA FRATNIK est professeur à l'Université Paris 8. Elle travaille essentiellement sur la littérature italienne et comparée des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles, notamment sur les mutations de l'écriture narrative et des structures descriptives, et a entrepris plusieurs recherches, ces dernières années, sur les relations qui se nouent entre le texte littéraire et l'image. Elle a publié des études sur Carlo Emilio Gadda, Enrico Pea, Federico Tozzi et Giuseppe Tomasi di Lampedusa (*L'écriture détournée. Essai sur le texte narratif de Carlo Emilio Gadda*, 1990 ; *Enrico Pea et l'écriture du moi*, 1997, *Paysages. Essai sur la description de Federico Tozzi*, 2002, *Images et objets-images dans l'œuvre de Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, 2008). Parmi ses articles plus récents : *Notes sur quelques affinités entre Giuseppe Tomasi di Lampedusa et Carlo Emilio Gadda* (2008) et *Objets figuratifs et métaphores picturales dans "Il Piacere" de Gabriele d'Annunzio*, in *Écriture et images dans la littérature italienne des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles*, actes du colloque qu'elle a organisé à Paris 8 en octobre 2007 (« Travaux & Documents », 2009).

LAURA GUIDOBALDI-PAGLIARDINI est titulaire d'un doctorat d'italien (*Mémoire et écriture chez Massimo d'Azeglio. Discours épistolaires et discours autobiographiques*, Université de Provence, 2004), et de la qualification aux fonctions de maître de conférences. Elle a exercé successivement les fonctions d'attachée temporaire d'enseignement et de recherche (2002-2003) et de maître de langues (2004-2006) à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse. Elle poursuit actuellement ses recherches au sein du Centre Aixois d'Études Romanes. Elle a publié plusieurs articles sur Massimo d'Azeglio, Emilio Salgari et Umberto Saba.

JEAN-DANIEL HÉGÉ, contrebassiste diplômé du Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, se consacre aux musiques d'aujourd'hui et à l'improvisation musicale. Il participe à de nombreuses créations d'œuvres contemporaines, en soliste ou comme membre de l'ensemble Accroche Note (www.accrochenote.com). Titulaire du CA de jazz, il enseigne l'improvisation musicale, la contrebasse et la guitare basse au Conservatoire National de Région de Strasbourg. Dans le cadre de l'ensemble Accroche Note, il participe à la Biennale de Venise, au festival international des musiques d'aujourd'hui à Marseille, au festival Présences de Radio France à Paris et il joue chaque année au Festival Musica de Strasbourg. Il se produit à Berlin, Dresde, Karlsruhe, Stockholm, Ljubljana... Il interprète des œuvres de John Cage, Giacinto Scelsi, Franco Donatoni, James Dillon, Hans Werner Henze, Wolfgang Rihm, Olivier Messiaen, Gérard Grisey, Pascal Dusapin, Marc Monnet, Georges Aperghis, Dominique Lemaître, Gualtiero Dazzi, Tom Johnson, Jacob Druckman, Ahmet Essyad, etc. De l'interprétation de l'œuvre de Tom Johnson, *Échec*, pour voix

parlée et contrebasse, est né le désir de créer un spectacle conjuguant la parole et la musique. Sa collaboration avec Antonia Soulez s'inscrit dans cette dynamique.

DARIO LANFRANCA, diplômé en Lettres classiques à l'Université de Palerme, est professeur de l'enseignement secondaire en Italie où il a enseigné la littérature italienne, l'histoire et la géographie à Venise, Palerme et Ustica. Dernièrement il a aussi enseigné l'italien aux adultes analphabètes et immigrés. Il est également à l'origine de l'organisation de nombreux festivals culturels et cinématographiques à Palerme et est l'auteur de nombreux articles notamment dans « La Repubblica » et dans plusieurs revues. Il prépare actuellement une thèse à l'Université Paris 8 sur l'autonomie de la Sicile (de la réalité historique aux nouvelles perspectives).

STEFANO MAGNI est maître de conférences à l'université de Provence–Aix-Marseille. Il a fait une thèse de doctorat sur les réécritures dans la littérature postmoderne en Italie à l'université Paris 8. Il a publié des articles de littérature et civilisation italiennes. La plupart de ses articles concernent la littérature du XX^e siècle et les témoignages des guerres mondiales.

DANIEL-HENRI PAGEAUX est agrégé de l'Université, docteur d'État et a enseigné à l'Université de Rennes et à la Sorbonne Nouvelle-Paris III dans une chair de littérature comparée spécialement consacrée aux littératures ibériques. Il a fondé aux éditions L'Harmattan la collection « Classiques pour demain ». Il est co-directeur de la « Revue de Littérature Comparée » et membre correspondant de l'Académie des Sciences/Lettres de Lisbonne. Parmi ses titres : *Les Ailes des mots* (1994), *Le Bûcher d'Hercule* (1996), *La lyre d'Amphion* (2001), *Sous le signe de Vertumne* (2003), *La Corne d'Amalthée* (2003), *Les aventures de la lecture* (2005), *Rencontres, échanges, passages* (2006), *Littératures et cultures en dialogue* (2007), *Le tour du monde en vingt-quatre lectures* (2008), *L'œil en main* (2009).

MATTEO PALUMBO enseigne la littérature italienne à l'Université de Naples-Federico II. Il a développé ses recherches surtout en trois directions : le roman du XX^e siècle, la poésie et la prose du XIX^e siècle, la culture du XVI^e siècle. Il écrit dans plusieurs revues italiennes et françaises et fait partie du comité de direction de « Critica letteraria », « Filologia e critica », « Esperienze letterarie » et « Napoli nobilissima ». Ses principales publications : *La coscienza di Svevo* (1976) ; *Il secondo Svevo*, avec Francesco Paolo Botti et Giancarlo Mazzacurati, (1981) ; *Gli orizzonti della verità. Saggio su Guicciardini* (1984) ; *Francesco Guicciardini* (1988) ; *Carpe diem. Variazioni sul tema* (1995) ; *Saggi sulla prosa di Ugo Foscolo* (2000²) ; *Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo* (2007) – Premio Carducci per la critica letteraria –.

MARIA CARLA PAPINI est professeur de littérature italienne moderne et contemporaine à l'Université de Florence. Elle a étudié la poésie crépusculaire et les mouvements d'avant-garde, du Futurisme à la Métaphysique, au Surréalisme et à l'Hermétisme. Elle a réservé une attention toute particulière à la production poétique et romanesque de la seconde moitié du XX^e siècle qu'elle

a toujours étudiée en relation avec les productions artistiques européennes de la même époque, dans une perspective comparative ayant souvent recours au rapprochement littérature-peinture, littérature-cinéma. Parmi ses livres les plus récents : *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio* (1997) et *La scrittura e il suo doppio. Studi di letteratura italiana contemporanea* (2005). Elle a notamment introduit et édité les écrits d'Aldo Palazzeschi (*Cinema*, 2001), d'Anna Banti (*Cinema*, 2008) et les recueils de contes de Palazzeschi *Bestie del 900. Il buffo integrale* (2006).

LORENZO PERI a suivi une formation à la fois à l'Université de Florence (en lettres modernes) et au Conservatoire "Franci" de Sienne où il a obtenu le diplôme piano-forte. Parmi ses prochaines publications : *Il tremore. Giorgio Caproni e il violino*.

GIACOMO PRANDOLINI a enseigné les lettres (italiennes et latines) pendant bien des années au Lycée Annibale Calini de Brescia ; en même temps il a donné des cours à l'Université Catholique de la même ville. Parmi ses études, il faut souligner des travaux sur la poésie de Giovita Scalvini, sur Federigo Tozzi et sur Mario Pomilio. Il a participé à l'édition des *Novelle per un anno* di Pirandello (1995) et, en collaboration avec Pietro Gibellini, des *Prose scelte* di Gabriele d'Annunzio (1994). Deux de ses travaux (*Manzoni e La poesia del Settecento*) apparaissent dans *Letteratura e mito* (2003-2007), publication collective en quatre volumes.

RODOLFO SACCHETTINI a passé son doctorat à l'Université de Florence avec une thèse sur le *radiodramma* italien depuis ses origines et jusqu'à la télévision. Il est critique de théâtre pour la revue « Lo Straniero » et fait partie de la coordination critique et du comité organisateur du Festival di Santarcangelo (pour 2009-2011). Il a édité avec Ascanio Celestini le volume *Storie da legare* (2006), et avec Anna Dolfi et Nicola Turi le volume, *Memorie, autobiografie, diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento* (2008). Il a publié *L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi* (2006). En 2008 il a remporté le Prix spécial Idolina Landolfi dans le cadre du Prix Giuseppe Dessì et le Prix Lo Straniero. Depuis 2004 il coordonne et présente une émission radiophonique sur l'actualité théâtrale pour Rete Toscana Classica. Il fait partie des fondateurs d'Altre Velocità, groupe d'observateurs et de critiques de théâtre (www.altrevelocita.it).

JULIEN DE SAINT-JORES est directeur de cabinet du Président de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis ; il est l'auteur de plusieurs articles sur des sujets divers, dont notamment des textes consacrés à l'œuvre philosophique de Léopold Sédar Senghor, aux œuvres cinématographiques de Guy Debord et d'Alain Resnais, à l'œuvre politique d'Anacharsis Cloots et à la physiologie de l'art chez Nietzsche et Stendhal.

BEATRICE SICA est une ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Pise et 'Ph.D. candidate' à la New York University. Sa recherche porte actuellement sur la notion d'"Italie magique" et sur les échanges culturels entre la France et

l'Italie dans les années Trente et Quarante. Elle est l'auteur de nombreux articles sur les littératures modernes, notamment italienne et française. Elle a édité deux volumes de textes de Ruggero Jacobbi : *L'Italia simbolista*, avec une introduction d'Anna Dolfi (2003), et *Ruggero Jacobbi e la Francia. Poesie e traduzioni*, avec un écrit d'Andrea Camilleri (2004). Elle est également l'auteur d'une anthologie de la poésie surréaliste italienne (*Poesia surrealista italiana*, 2007) qui a obtenu le Fiorino d'oro du Prix Firenze 2008, section études critiques.

ANTONIA SOULEZ, après des études de philosophie à la Sorbonne, poursuit d'abord des recherches de philosophie grecque. Agrégée puis docteur d'État, elle se tourne vers la philosophie contemporaine du langage, notamment Ludwig Wittgenstein. C'est la pensée de Wittgenstein qui lui dicte ensuite une réflexion plus poussée sur la musique et le problème de la compréhension des figures sonores. Cette réflexion, développée parallèlement à une activité poétique, aboutit depuis ces dernières années à un champ ouvert sur les rapports entre langage et musique, bénéficiant d'un regard attentif au croisement de différentes traditions philosophiques tant continentales (Theodor Adorno) qu'outre-atlantiques (Suzanne Langer et le post-wittgensteinisme). Ses travaux et écrits reflètent ce parcours (*Dictées de Wittgenstein à Waismann et pour Schlick*, ouvrage collectif sous sa direction, 1997-1998 ; *Wittgenstein et le tournant grammatical*, 2003 ; *Comment écrivent les philosophes ?*, 2003). Elle a également co-fondé avec Jan Sebestik et François Schmitz des « Cahiers de philosophie du langage ». À cela s'ajoute, depuis 2003, une collaboration soutenue avec des musiciens, compositeurs et musicologues sous la forme de la création d'une collection « Philosophie musique » avec Makis Solomos et Horacio Vaggione, et, sous presse, les actes du colloque *Manières de faire des sons*. Son activité poétique donne lieu à des publications dans la revue « Poe§sie », au recueil *Timbres* (1999), à une collaboration avec Jean-Daniel Hégré, contrebassiste, sous forme de différents concerts.

NIVES TRENTINI a fait ses études universitaires à Trente où elle a soutenu sa *tesi di laurea* en 1990 (*Fortini: la resistenza della parola*). À Barcelone elle a obtenu les titres de Licenciada en Filología italiana (1997) et de Doctora en Filología (Filología Romanica) avec une thèse sur *Le funzioni del sogno nella narrativa di Antonio Tabucchi* (1999). En Espagne elle a été lectrice aux Universités d'Estremadura, du Pays Basque et de Valladolid. Elle a publié des essais sur le roman italien et sur la traduction d'œuvres poétiques italiennes en Espagne. Elle fait partie d'un groupe de recherche dirigé par Anna Dolfi dont la mission est celle de cataloguer des textes contemporains. En 2003 elle a publié le livre *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi tra romanzo e racconto* et en 2004 *Lettere dalla Spagna. Dagli epistolari a Oreste Macrí*.

GIANNI VENTURI est professeur de littérature italienne à l'Université de Florence. Il a été l'élève de Walter Binni et de Claudio Varese. Son livre sur Cesare Pavese a été un succès éditorial auquel ont fait suite d'autres volumes et essais sur les auteurs du XX^e siècle italien dont D'Annunzio, Morante, De

Pisis, Bassani. Son travail critique s'est aussi tourné vers les relations entre littérature et arts plastiques, en particulier vers Antonio Canova dont il a publié la correspondance avec Leopoldo Cicognara ; il préside maintenant le Comité pour l'édition nationale des œuvres de cet auteur. Il a également consacré un nombre très élevé de travaux au rapport entre littérature et art du jardin. Et il a mis ses compétences au service de la culture à Ferrare sous la maison d'Este, ce qui a donné le jour à bien des essais sur l'Arioste et le Tasse, et à l'organisation de colloques et d'expositions d'envergure internationale. Il est le directeur de l'Institut d'Études de la Renaissance de Ferrare et il préside de nombreux comités et associations scientifiques. Son activité culturelle en Europe et aux États-Unis l'a amené à enseigner en tant que professeur invité à Harvard.

CRISTINA VIGNALI, ATER d'Italien à l'Université de Savoie à Chambéry, est l'auteur d'une thèse de doctorat sur la langue et le style de Dino Buzzati et sur les enjeux de la traduction de l'œuvre buzzatienne en français. Elle fait partie du Laboratoire de recherche Littérature et histoire des pays de langues européennes (EA 3224) de l'Université de Franche-Comté à Besançon. Elle a récemment publié son article *Le journal intime d'une adolescente à l'épreuve de la traduction*.

MAGALI VOGIN est actuellement ATER au département d'Études italiennes de l'Université de Strasbourg, et est l'auteur d'une thèse de doctorat sur le cinéma italien, qu'elle a soutenue en novembre 2008 à l'Université de Provence. Elle a publié différents articles dans son domaine de recherche, à savoir la littérature contemporaine, le cinéma et la réécriture des mythes. Son dernier article est intitulé *Entre éloignement et proximité, la notion paradoxale de l'espace dans "Uccellacci e uccellini"*.

CLAUDIA ZUDINI, ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Pise, est actuellement ATER à l'Université de Grenoble III. Elle a soutenu une thèse en littéraire italienne sur l'œuvre romanesque d'Alberto Savinio à l'Université Paris 8. Elle étudie également les œuvres d'autres auteurs italiens contemporains (Pascoli, Campana, Morante...), ainsi que les liens intertextuels et la présence de la culture ancienne, grecque et latine, dans la culture italienne contemporaine.



Index des noms de personne

Cet index ne concerne que les essais et leurs notes. En sont exclus l'avant-propos et les chapitres consacrés au concert et aux auteurs, ainsi que les noms des personnalités historiques, lorsque elles deviennent des héros littéraires. Sauf quelques rares exceptions (Gonzaga, Este, Medici), les noms des monarques et des saints sont donnés en français, ainsi que les retranscriptions de noms de l'Antiquité (Aristote, Cicéron...), même si, dans les articles, ils apparaissent différemment. Pour les périodes plus récentes, nous avons préféré la forme d'origine (le plus souvent en italien), généralement facile à repérer grâce à sa proximité avec l'orthographe française (Colombo, Leonardo, Metastasio...). Après les noms d'emprunt, nous donnons généralement le nom propre de la personne concernée. Pour les noms précédés d'une particule (de, di, d'), nous nous conformons à l'usage le plus courant de chaque nom mais les classons toujours à la lettre D lorsqu'ils sont italiens, cette préposition étant alors une partie intégrante du nom.

A

Abbado, Roberto 374
Abbiati, Franco 355, 368
Abbrugiati, Raymond 272
Abruzzese, Alberto 386
Adelbasch, Karin 408
Adolfati, Andrea 341
Adorno, Theodor 53, 99, 399, 401, 402, 405, 410, 411, 414, 415
Agamben, Giorgio 111, 120, 123
Agostini, Grazia 325
Aimard, Gustave (Olivier Gloux) 149
Alberti, Leon Battista 322, 325, 326
Alfieri, Cesare 371
Alfieri, Vittorio 349-368
Alighieri, Dante 56, 97, 110, 321
Alloni, Marco 293
Améry, Jean 333
Andrea di Jacopo da Barberino (Andrea Mengabotti) 101
Andreini, Francesco 25, 34
Andreini, Giovan Battista 25-42
Andreini, Isabella 25, 28, 34
Andreoli, Annamaria 193, 195, 197, 202
Angelico (fra) (Guido di Pietro) 267, 268
Angelini, Franca 41
Anne d'Autriche 28
Antonucci, Giovanni 388
Apollinaire, Guillaume (Wilhelm Apollinary de Kostrowitzky) 394
Aragon, Louis 271
Ariani, Marco 55
Arienti, Giovanni Sabadino degli 322
Ariosto, Ludovico 236, 321-331
Aristote 402

Armstrong, Louis 69, 233, 234
Arnheim, Rudolf 386, 387
Artaud, Antonin (Antoine Marie Joseph Artaud) 412
Auden, Wystan Hugh 379

B

Baccara, Luisa 193, 210
Bacchelli, Riccardo 329
Bach, Carl Philipp Emanuel 95, 277
Bach, Johann Sebastian 196, 197, 199, 200, 202, 203, 207
Badaluco, Nicola 168, 174
Balboa, Silvestre de 235
Baldacci, Luigi 352, 353
Balilla Pratella, Francesco 175, 176, 177, 178, 180, 184
Balla, Giacomo 187, 190
Balsano, Maria Antonella 321, 328
Balthazar, Scott Leslie 355
Balzac, Honoré de 146, 397
Baroni, Mario 99
Barrault, Jean-Louis 230
Barthes, Roland 66, 75, 76
Barzizza, Pippo (Giuseppe) 258
Basiola, Mario 375
Bassani, Giorgio 66, 72, 77
Bastianino (Sebastiano Filippi) 330
Batt, Noëlle 404
Battaglia, Laura Silvia 65
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de 140
Beckett, Samuel 293, 410
Beethoven, Ludwig van 65, 96, 103, 109-129, 173, 179, 197, 199, 200, 202, 203, 206, 207, 211, 238, 297, 309, 397, 398, 409

- Béjart, Maurice (Maurice-Jean Berger) 412
 Belli, Girolamo 210
 Bellina, Anna Laura 343
 Bellini, Vincenzo 204, 270, 371
 Bellomo, Michele 184
 Belluzzo, Sara 410, 411
 Benati, Davide 294
 Bene, Carmelo 370, 392
 Benigni, Roberto 370
 Bennett, Tony (Anthony Dominick Benedetto) 270
 Benti Bulgarelli, Marianna 40
 Bentini, Jadranka 325
 Benveniste, Émile 306, 318
 Berenson, Bernard 325
 Berger, Cécile 32
 Bergius, Allan 376
 Berio, Luciano 65, 414, 415
 Berlioz, Hector 230
 Berninzone, Raffaello 356
 Bernoni, Domenico Giuseppe 209
 Bernstein, Leonard 378
 Biancolelli, Domenico 28
 Bianconi, Lorenzo 321
 Bidera, Giovanni 353
 Bigard, Barney (Leon Albany Bigard) 70
 Bigongiari, Piero 49, 51, 52, 53, 56, 61, 66, 68, 70, 71, 72, 73, 78
 Biondolillo, Francesco 334
 Bismarck, Otto von 169
 Bizet, Georges 197
 Blanchot, Maurice 303, 304
 Blasucci, Luigi 79, 88, 93
 Boccherini, Luigi 198
 Boccioni, Umberto 187, 190
 Bodini, Vittorio 66, 74, 78
 Bogarde, Dirk (Derek van den Bogaerde) 170
 Boiardo, Matteo Maria 57
 Boito, Arrigo 58
 Bonhomme, Jean-François 56
 Bonifazi, Neuro 44, 45
 Bonomi, Giuseppe 154
 Bontempelli, Massimo 387
 Borghi, Elisabetta 388, 390
 Borghi, Simone 295
 Borgia, Lucrezia 329, 330
 Bosch, Hiëronimus 267, 287
 Bosseur, Jean-Yves 416
 Boulez, Pierre 405
 Bousсенard, Louis 149
 Bovio, Libero 272, 280
 Brahms, Johannes 199, 400
 Brancati, Vitaliano 260, 261, 262, 263
 Brel, Jacques 271
 Britten, Benjamin 373, 378
 Brod, Max 409
 Brown, Calvin Smith 187, 188
 Brown, Earle 416
 Brunelli, Bruno 340, 343
 Brunetta, Linda 370, 374, 375
 Bruni, Arnaldo 55
 Budden, Julian 350, 351, 368
 Buonarroti, Michelangelo 138, 322, 402
 Buratelli, Claudia 25
 Buzzati, Dino 239-252
 Buzzoni, Andrea 323
- ## C
- Cabanis, Pierre Jean Georges 137
 Cabral, Angel 68
 Cage, John 400, 410, 411, 412, 413, 416
 Cali, Santuzza 375
 Callas, Maria (Maria Kaloyeropoulou) 57
 Callemont, Nicolas 26
 Calosso, Umberto 349
 Calvino, Italo 239, 265
 Calzabigi, Ranieri de' 342, 343
 Camerana, Giovanni 58
 Cammarano, Salvatore 353, 356, 367
 Campana, Dino 43-54, 60, 64
 Candé, Roland de 232
 Candiani, Rosy 40
 Cangiullo, Francesco 60, 184
 Canning, Hugh 382
 Canova, Antonio 138, 141
 Capponi, Gino 83
 Capri, Antonio 202
 Caproni, Attilio 96
 Caproni, Giorgio 58, 63, 64, 66, 95-107, 109-129
 Carandini Silvia 25, 26, 27, 28, 29, 42
 Carapezza, Paolo Emilio 336
 Cardelli, Mascia 43, 54
 Carducci, Giosuè 49, 52, 57
 Caretti, Lanfranco 323, 325
 Carnap, Rudolf 405
 Carpenter, Patricia 400
 Carpentier, Alejo 229-238
 Caruso, Luciano 175, 191
 Casagrande, Grazia 294
 Casals, Pablo 230

- Casati, Roberto 415
 Casavola, Franco 184
 Casella, Alfredo 278, 376
 Caspar, Marie-Hélène 239
 Castagné, Nathalie 369
 Castelnuovo-Tedesco, Mario 278
 Castro, Fidel 237
 Catalano, Michele 325, 327
 Cataldi, Pietro 92
 Cattelan, Paolo 55, 78
 Cavaillès, Jean 405
 Cécile (sainte) 45
 Ceragioli, Fiorenza 45
 Cervantes Saavedra, Miguel de 230, 333, 335
 Cesari, Gaetano 355
 Chailly, Luciano 239, 246, 252
 Chao, Ramón 231
 Char, René 70
 Charles, Daniel 412
 Chastellux, François-Jean de 341
 Chegai, Andrea 339
 Cherubini, Luigi 198, 200
 Chézy, Helmina von (Wilhelmine Christiane von Klencke de Chézy) 285
 Chiabò, Maria 29
 Chiarelli, Luisa 309
 Chiti, Edoardo 193
 Chocheyras, Jacques 29
 Chopin, Fryderyk Franciszek 65, 110, 198, 201, 230
 Ciani, Ivanos 194
 Cicéron 165
 Cimarosa, Domenico 140
 Claudel, Paul 230
 Clementi, Muzio 200
 Cole, Nat King (Nathaniel Adams Coles) 270
 Colette, Sidonie Gabrielle 377
 Colli, Giorgio 43, 48, 54
 Colli Staude, Chiara 43
 Collignon, Albert-Marie 136
 Collodi, Carlo (Carlo Lorenzini) 369, 370, 371, 372, 373, 375, 378, 382
 Colombo, Cristoforo 390
 Combarieu, Jules 186, 187
 Comment, Bernard 294
 Compagnone, Luigi 259, 260
 Condillac, Étienne Bonnot de 137
 Conti, Angelo 205, 208
 Cooper, Martin 115
 Corazzini, Sergio 58
 Coris, Eularia 28
 Cormon, Eugène (Augustin Cardailhac Lagrange) 354, 357
 Costa, Giacomo 81
 Cotugno, Domenico 144
 Crescimanno, Gaetano 355
 Criton, Pascale 403, 405
 Crivelli, Filippo 371
 Croce, Benedetto 334
 Crouzet, Michel 136
 Cummings, Edward Estlin 404
 Cyprien de Rore 327
- D**
- Dahlhaus, Carl 397, 408, 410, 414, 415, 417
 Dalza, Joan Ambrosio 72
 D'Amely, Floriana 92
 Damrosch, Walter 168
 D'Annunzio, Gabriele 57, 58, 92, 193-211, 213, 214, 330
 Dante v. Alighieri
 Danto, Arthur 409
 Danuser, Hermann 408, 409, 410
 Da Ponte, Lorenzo (Emanuele Conegliano) 57
 De Angelis, April 377
 De Benedetti, Ferdinando 325
 Debussy, Claude 58, 92, 194, 230, 270, 278
 De Curtis, Ernesto 280
 De Ferrari, Serafino Amedeo 356
 Degrada, Francesco 351
 Deharme, Paul 385, 395
 Dei, Adele 109
 De Laude, Silvia 95
 Deleuze, Gilles 295, 403, 404, 405
 Del Giudice, Daniele 309-318
 Del Litto, Vittorio 136
 Del Pizzo, Massimo 239
 Del Serra, Maura 47
 De Marco, Marina 195
 De Maria, Franco 387
 Démocrite 318
 Dermée, Paul (Camille Janssen) 385
 De Robertis, Domenico 52, 54
 De Robertis, Giuseppe 44, 63, 370
 Derrida, Jacques 56
 Deshays, Daniel 412
 Desnos, Robert 231
 Destutt de Tracy, Antoine-Louis-Claude 137
 De Van, Gilles 341, 355
 Dietrich, Marlene (Marie Magdelene Dietrich von Losch) 77

Di Leva, Giuseppe 370, 371, 373, 374
 Disney, Walter 370, 378
 Doglio, Federico 29
 Dokic, Jérôme 415
 Dolfi, Anna 55, 57, 59, 60, 61, 62, 64, 65,
 76, 77, 78, 79, 110, 285, 288, 291
 Dolfi, Laura 116
 Donizetti, Gaetano 330, 371, 375
 Dorelli, Johnny (Giorgio Guidi) 377
 Dorigatti, Marco 321, 325, 328, 329, 330
 Dossi, Dosso (Giovanni Luteri) 322
 Dove, Jonathan 370, 377, 378, 379, 380, 382
 Drummond de Andrade, Carlos 285, 291
 Du Locle, Camille 350, 351, 352, 353, 363,
 367, 368
 Duncan, Martin 378
 Durante, Elio 330
 Dürer, Albrecht 201
 Duse, Eleonora 207

E

Eco, Umberto 236
 Effrem, Muzio 27
 Eguez, Maria Luisa 109
 Éléonore d'Aragon 327
 Ellington, Duke (Edward Kennedy Ellington) 70
 Emiliani, Andrea 325
 Erba, Carla 167
 Eschyle 355, 407
 Este, Alfonso I d' 323, 324, 327, 328, 329, 330
 Este, Alfonso II d' 326, 330
 Este, Borso d' 326
 Este, Cesare d' 326
 Este, Ercole I d' 322, 323, 324, 325, 326, 327
 Este, Ferrante d' 329
 Este, Giulio d' 329, 330
 Este, Ippolito d' 324, 327, 328, 329, 330
 Este, Isabella d' 328, 330
 Este, Leonello d' 325, 326
 Este, Lucrezia d' 330
 Este, Niccolò III d' 325, 330
 Este, Parisina d' 330
 Este, Ugo d' 330
 Etchegarray, Manuelita 47

F

Fabrizi, Angelo 353, 355, 356, 359, 367
 Fabrizio Costa, Silvia 29
 Falla, Manuel de 229

Falqui, Enrico 45, 47, 53, 54
 Fano, Michel 405
 Farinelli (Carlo Broschi) 344, 346
 Fasoli, Dorianò 62
 Fauré, Gabriel 278
 Favara, Alberto 336
 Favaro, Roberto 254
 Favre, Roger 168, 174
 Feldman, Morton 412
 Fellini, Federico 57
 Feneyrou, Laurent 416
 Fenoglio, Beppe (Giuseppe) 262, 263, 264, 265
 Ferré, Léo 271
 Ferrero, Adelio 166, 174
 Ferri, Gabriella 285
 Ferrone, Siro 25, 26, 27, 42
 Finamore, Gennaro 194
 Fiorda, Nuccio 184
 Flaubert, Gustave 298
 Foà, Arnolò 391, 392
 Foissac, Ernest 358
 Folin, Marco 327
 Fontana, Lucio 404
 Forster, Edward Morgan 309, 310
 Fortini, Franco 66, 68
 Foscolo, Ugo 81
 Franchetti, Alberto 194
 Franck, César 230
 François-Joseph 169
 Freud, Sigmund 405
 Friml, Rudolf 72
 Frontenac, Yves 239
 Fruttero, Carlo 293
 Fubini, Enrico 99

G

Gadda, Carlo Emilio 213-228, 384, 390
 Gaillard, Marius-François, 230
 Gaita, Denis 377
 Galilei, Galileo 56
 Galimberti, Cesare 46, 47, 53
 Gallegos Freire, Rómulo 237
 Gallinaro, Ilaria 239
 Gallo, Claudio 154
 Gallo, Niccolò 69
 Garbaccio, Dea 285
 García Caturla, Alejandro 230, 231
 García Lorca, Federico 75, 270, 288
 Gareffi, Andrea 55
 Garroni, Emilio 386

Gatto, Alfonso 74, 76, 77
 Genette, Gérard 339
 Gentilomo, Giacomo 388
 Germinet, Gabriel 384, 385
 Gesualdo da Venosa 330
 Getto, Giovanni 349
 Ghelfi, Barbara 325
 Ghislanzoni, Antonio 351
 Giachino, Monica 55
 Giannone, Antonio Lucio 74, 78
 Gibellini, Pietro 193
 Gioberti, Vincenzo 349
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 209
 Giudicelli, Christian 97
 Giuliani, Élisabeth 354
 Giulini, Carlo Maria 391
 Giusti, Girolamo Alvisè 232
 Glass, Philip 382
 Gluck, Christoph Willibald 200, 210, 374
 Goethe, Johann Wolfgang von 164, 169, 207, 402
 Goldin, Daniela 339
 Goldoni, Carlo 25, 372
 Gonzaga, Ferdinando 27,
 Goodman, Benjamin David Benny 285
 Gottlieb, Jay 413
 Govoni, Corrado 60, 92
 Goya y Lucientes, Francisco 267, 287
 Gozzano, Guido 58, 92
 Gozzi, Carlo 371, 372
 Grabocz, Marta 409
 Graf, Arturo 60
 Gramigna, Giuliano 287
 Granger, Gilles 404, 405
 Grazioli, Elio 318
 Graziosi, Elisabetta 181
 Greci, Luigi 388
 Grieg, Edvard 201
 Grillo, Giorgio 44, 54
 Grimm, Jacob 371, 372
 Grimm, Wilhelm 371, 372
 Grisey, Gérard 416
 Guarino Veronese (Guarino Guarini) 326, 330
 Guarneri, Andrea 202
 Guarneri Corazzol, Adriana 206, 210
 Guattari, Félix 295
 Gubernikoff, Carole 402, 403
 Guicciardi, Giulietta 199
 Guivizzani, Alessandro 27
 Gundersheimer, Werner 322
 Günther, Ursula 351, 352, 354

H

Haar, James 321, 328
 Hændel, Georg Friedrich 232, 233, 234, 374
 Hammerstein, Oscar 72
 Hanks, Tom (Thomas Jeffrey) 378
 Hanslick, Eduard 398, 399, 415, 416
 Harbach, Otto 72
 Hasse, Johann Adolph 340
 Haydn, Franz Joseph 65, 134, 146
 Hayworth, Rita (Margarita Carmen Can-
 sino) 262, 263
 Hégé, Jean-Daniel 404
 Helmholtz, Hermann von 403
 Helvétius, Claude Adrien 137
 Henry, Pierre 407, 411, 417
 Henze, Hans Werner 370, 371, 373
 Héréelle, Georges 204
 Hindemith, Paul 278
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 278
 Holiday, Billie (Eleanora Fagan) 285
 Homère 165, 391
 Horace 37
 Hugo, Victor 134
 Humboldt, Wilhelm von 405, 406, 407
 Humperdinck, Engelbert 382
 Husserl, Edmund 402, 408

I

Illouz, Jean-Nicolas 165
 Incisa di Camerana, Ludovico 370
 Insana, Jolanda 97
 Ioli, Giovanna 239
 Iovinelli, Alessandro 316
 Isella, Dante 78, 213, 263
 Isotti Rosowsky, Giuditta 306, 383
 Ives, Charles 409

J

Jésus Christ 33, 254, 394
 João Gilberto (João Gilberto Prado Pereira
 de Oliveira) 283
 Josquin des Prés (Josquin Lebloitte) 327
 Judge, Jack (John Judge) 69
 Jules II 328, 329

K

Kafka, Franz 408, 409, 410, 411
 Kagel, Mauricio 416
 Kanach, Sharon 414

Kant, Immanuel 144, 398
 Kavafis, Konstantinos 291
 Kivy, Peter 399
 Klee, Paul 407
 Kramer, Jonathan 402
 Kuhn, Thomas 397

L

Landolfi, Domenica 25
 Landolfi, Idolina 57
 Landolfi, Tommaso 57
 Langer, Suzanne 399
 Larronde, Carlos 385
 Lascoux, Liliane 145, 146
 Lautréamont, Isidore Ducasse de 236
 Lauzières, Achille de 350, 351, 352, 353, 359, 361, 362, 366, 367, 368
 Lavoisier, Antoine Laurent de 144
 Lazzarin, Stefano 240
 Léger, Nathalie 76
 Lehar, Franz 117
 Leip, Hans 77
 Leo, Leonardo 197
 Leonardo da Vinci 205, 322
 Leopardi, Giacomo 55, 57, 58, 59, 61, 62, 65, 78, 79-93, 240, 241
 Leucasio, Aleso (Giovambattista Pastorini) 117
 Levetzow, Ulrike von 164
 Levi, Carlo 254, 255, 256, 262
 Levi Brunner, Olga 193
 Ligeti, György 411
 Lilli, Laura 109
 Liszt, Franz 194, 208
 Livi, Grazia 239
 Lockwood, Lewis 321, 326
 Lombardi, Daniele 184, 188, 189, 190
 Lonardi, Gilberto 79, 80, 83, 88, 93
 Longhi, Roberto 325
 Lorenzini, Niva 197
 Louis XIII 26, 27
 Lucentini, Franco 293
 Lucien de Samosate 390
 Lugnani, Lucio 354, 368
 Luporini, Gaetano 370
 Luther, Martin 206
 Luzi, Mario 62, 63, 64, 65, 66, 75, 78
 Luzio, Alessandro 355
 Luzzaschi, Luzzasco 330
 Luzzati, Emanuele 371, 375
 Lyotard, Jean-François 408

M

Mâche, François-Bernard 404
 MacNeice, Louis 390
 Macrí, Oreste 58, 74, 79, 116, 288
 Maeder, Costantino 347
 Magli, Adriano 384, 390
 Magnani, Luigi 355
 Mahler, Alma 173
 Mahler, Gustav 53, 163, 167, 168, 169, 170, 173, 174, 230
 Mai, Angelo 82
 Malaparte, Curzio 262
 Malard, Cita 385
 Malard, Suzanne 385
 Malipiero, Gian Francesco 193, 194, 232
 Mallarmé, Stéphane 55, 298
 Manganelli, Giorgio 297-307, 392
 Mangano, Silvana 167
 Mann, Thomas 163-174, 402
 Mannino, Franco 163, 166
 Manzoni, Alessandro 81, 219
 Manzoni, Giacomo 373
 Manzotti, Emilio 225
 Marcello, Benedetto 205, 207
 Marchese, Angelo 79
 Marchi, Marco 57
 Mareste, Adolphe 145
 Maria y Campos, Armando de 385
 Marie-Madeleine (sainte) 29, 37, 45
 Marinetti, Filippo Tommaso 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 384
 Marino, Giambattista 57
 Mario, E. A. (Giovanni Ermete Gaeta) 280
 Marotti, Ferruccio 26, 34, 42
 Marra, Anna 63
 Martellotti, Anna 330
 Marthe (sainte) 45
 Marty, Éric 66
 Masaccio (Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai) 95
 Mascagni, Pietro 96, 194
 Masnata, Pino 189
 Massenet, Jules 83, 84, 85, 88
 Masson, André 230
 Mathon, Geneviève 416
 Mazas, Jacques-Féréol 100, 110, 128
 Mazzamuto, Pietro 335
 Medici, Caterina de' 27
 Medici, Lorenzo de' 57
 Medici, Maria de' 27

- Mendelssohn-Bartholdy, Felix 199, 200, 202
 Mengaldo, Pier Vincenzo 109, 121
 Menozzi, Sergio 370
 Méry, Joseph 350, 351, 353, 367, 368
 Meschonnic, Henri 306, 406
 Metastasio, Pietro (Pietro Trapassi) 37, 40, 41, 57, 339-348, 376, 378
 Metzger, Heinz-Klaus 410
 Micciché, Lino 168, 174
 Michaud, Guy 165
 Michaux, Henry 413
 Michel-Ange v. Buonarroti
 Micheroux, Alexandre 145
 Middleton, Alasdair 370, 377, 379
 Miggiani, Maria Giovanna 40
 Migot, Georges 278
 Mila, Massimo 349
 Milhaud, Darius 230
 Miller, Glenn 285
 Mills, Irving 70
 Mioli, Piero 350
 Mix, Silvio 184, 190
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 293
 Molza, Tarquinia 330
 Monaco, Massimo 370
 Montale, Eugenio 45, 47, 52, 56, 58, 65, 76, 79-93
 Montinari, Mazzino 48, 54
 Montefoschi, Paola 62
 Montemorra Marvin, Roberta 355
 Monteverdi, Angelo 27
 Monteverdi, Claudio 27, 57, 206, 207, 230
 Morandi, Gianni 68
 Moresini, Marco Antonio 26,
 Mortari, Virgilio 184
 Moussorgski, Modest 174
 Mozart, Wolfgang Amadeus 57, 65, 103, 104, 106, 110, 133, 139, 270, 278, 297
 Musil, Robert von 401
 Mussolini, Benito 261
 Mutterle, Anco Marzio 55
 Muzio, Claudia 85
- N**
- Nattiez, Jean-Jacques 416
 Neff, Severine 400
 Nerthal 201, 202
 Nicolardi, Eduardo 277
 Nietzsche, Friedrich 43-54, 144, 201, 204
 Noferi, Adelia 71
 Nono, Luigi 61, 65
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) 236
 Novaro, Marco 47
 Nutter, Charles (Charles Truinet) 201, 352
 Nussio, Otmar 184
- O**
- Obrecht, Jacob 327
 O' Connor, Francis 378
 Onofri, Arturo 60
 Ors y Rovira, Eugenio d' 235
 Ortesta, Cosimo 50
 Ortiz, Fernando 231
 Ortolani, Giuseppe 372
 Ortoleva, Peppino 383
 Ossola, Carlo 61
 Otto, Regine 354
 Otway, Thomas 354
- P**
- Paisiello, Giovanni 198, 199
 Palazzeschi, Aldo 60, 92
 Palazzi, Renato 370
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 206
 Palmieri, Rossella 25, 27, 41, 42
 Panafieu, Yves 239, 243
 Para, Jean-Baptiste 398
 Pariani, Carlo 50
 Parish-Alvars, Elias 278
 Parronchi, Alessandro 66, 73
 Parry, David 378
 Pascal, Blaise 286
 Pascoli, Giovanni 57
 Pasi, Mario 377
 Pasolini, Pier Paolo 58, 95, 256, 257, 258, 262
 Pasta, Giuditta (Giuditta Negri Pasta) 135
 Pater, Walter 205
 Paul (saint) 45
 Paul III 328
 Paul IV 326
 Pavolini, Corrado 390
 Pedullà, Gabriele 264
 Pelegrin, Benito 233
 Pellegrini, Ernestina 57
 Pennacchi, Giovanni 356
 Pepoli, Carlo 59, 82
 Perez, David 348
 Perrault, Charles 273, 370, 371, 372
 Peruzzini, Giovanni 196
 Petazzi, Paolo 99

- Petazzoni, Luciano 351
 Petrarca, Francesco 52, 56, 337
 Petrassi, Goffredo 58
 Petrella, Errico 196
 Piaf, Édith (Édith Giovanna Gassion) 68
 Piatti, Ugo 184
 Piave, Francesco Maria 353, 355, 356
 Picasso, Pablo 268
 Piccioni, Leone 53
 Pie II 326
 Pinel, Philippe 137
 Pezzino del Burgetto 335
 Pintorno, Giuseppe 352, 353, 368
 Piovani, Nicola 370
 Pirricone, Giovan Leonardo 334
 Pisanello (Antonio Pisano) 326
 Pitrè, Giuseppe 334, 336, 337
 Pizzetti, Ildebrando 193, 194
 Platon 55, 57, 204
 Plutarque 164
 Poliziano, Angelo 96
 Ponce, Manuel 231
 Porter, Andrew 351, 382
 Porter, Cole 72, 270
 Porzio, Domenico 396
 Porzio, Michele 389, 393
 Praga, Emilio 58
 Pratolini, Vasco 384
 Presley, Elvis 259
 Prévost, Jean 146
 Pringsheim, Katia 164
 Prokofiev, Serguei 373
 Proust, Marcel 236, 258, 404
 Puccini, Davide 120
 Pulce, Graziella 304
 Pulcini, Franco 376
 Purcell, Henry 378
- Q**
- Quasimodo, Salvatore 60
 Qvamme, Borre 357
- R**
- Rabelais, François 229, 236
 Raboni, Giovanni 111
 Raff, Joseph Joachim 197
 Raggianti, Carlo 325
 Raimondi, Ezio 197
 Rainero, Romain 184
- Ramat, Silvio 53
 Rameau, Jean-Philippe 197
 Ramponi Andreini, Virginia 27, 28, 40
 Raphaël v. Sanzio, Raffaello
 Ravel, Maurice 72, 278, 377
 Rebaudengo, Maurizio 41
 Rebora, Clemente 60
 Reich, Steve 411
 Renard, Philippe 63
 Respighi, Ottorino 194
 Ricciarda di Saluzzo 326
 Richard, Roger 385
 Rilke, Rainer Maria 75, 288
 Rimbaud, Arthur 236
 Rinuccini, Ottavio 96, 206
 Rivera, Diego 231
 Rivgache, Michel 68
 Rivolta, Lucia 184
 Robert, Marthe 404, 408
 Rodari, Gianni 239
 Rode, Jacques 202
 Rodondi, Raffaella 220
 Roldán, Amadeo 230, 231
 Rolland, Romain 193
 Romei, Giovanna 26, 42
 Rosai, Ottone 73
 Rosen, David 351
 Rossetti, Biagio 325
 Rossi, Salomone 27
 Rossi, Vasco 258
 Rossini, Gioacchino 133-148
 Rota, Nino 57
 Rotari, Virginia 28
 Rousset, Jean 236
 Royer, Alphonse 355
 Ruffini, Marco 321
 Rusi, Michela 55
 Russolo, Antonio 184, 185
 Russolo, Luigi 60, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 401, 411
- S**
- Saba, Umberto (Umberto Poli) 60
 Sablich, Sergio 285, 292
 Saccone, Eduardo 264
 Sacrati, Francesco 28
 Safatle, Vladimir 415
 Salgari, Emilio 149-161
 Salieri, Antonio 197
 Salomone Marino, Salvatore 334, 335

- Sampaoli, Luciano 62, 78
 Sánchez Mejías, Ignacio 280
 Sanguineti, Edoardo 396
 Santagata, Marco 258, 259
 Santi, Piero 99
 Sanzio, Raffaello 45
 Sardou, Victorien 355
 Savettieri, Cristina 225
 Savinio, Alberto (Andrea De Chirico) 51, 383-396
 Savoca, Giuseppe 79
 Sbarbaro, Camillo 60
 Scala, Flaminio 34
 Scalia, Nunzio 336, 337
 Scaramucci, Ines 79
 Scarlatti, Domenico 200, 232, 233
 Scarlini, Luca 392
 Scelsi, Giacinto 400, 401, 407, 411, 412, 413, 414, 416, 417
 Schenker, Heinrich 400
 Schettino, Franca 239
 Schifano, Laurence 167
 Schiller, Friedrich 354, 357, 368
 Schino, Mirella 25
 Schnapp, Jeffrey 189, 190
 Schönberg, Arnold 398, 399, 401, 402, 410, 414, 415
 Schopenhauer, Arthur 141, 142, 164, 187, 204, 399, 410
 Schubert, Franz 96, 110, 202, 285, 292, 293, 294, 297
 Schultze, Norbert 77
 Schumann, Robert 66, 101, 110, 197, 198, 200, 201, 210, 230, 297, 400
 Sciascia, Leonardo 333, 334, 337, 387, 396
 Sciorilli, Eros 68
 Séailles, Gabriel 205
 Segre, Cesare 325
 Sereni, Vittorio 66, 67, 68, 69, 78, 126
 Settembrini, Luigi 390
 Sgambati, Giovanni 199
 Shakespeare, William 236, 355, 371
 Sica, Beatrice 181, 188
 Siciliani, Maria Francesca 375
 Silva, Romano 322
 Simmonds, Victoria 378
 Simonide 59
 Siodmak, Robert 67
 Siti, Walter 95
 Socrate 204
 Soffici, Ardengo 53, 60, 69
 Solera, Temistocle 353, 356
 Solinas Donghi, Beatrice 377
 Solís y Rivadeneira, Antonio de 232
 Sollima, Sergio 155
 Solomos, Makis 408, 416
 Sorge, Paola 193
 Soulez, Antonia 404, 408
 Specchio, Mario 75
 Spielberg, Steven 378
 Steiner, George 101, 302
 Stendhal (Marie-Henri Beyle) 133-148
 Stockhausen, Karlheinz 65
 Stothart, Herbert 72
 Strauss, Johann 156, 160
 Strauss, Richard 230
 Stravinski, Igor 65, 110, 229, 233, 238, 376, 382
 Streicher, Johannes 354, 356, 368
 Strozzi, Giulio 28
 Summers, Jonathan 378
 Suppé, Franz von (Francesco Suppé-Demelli) 196
 Surdich, Luigi 95, 122
- T**
- Tabucchi, Antonio 267-283, 285-295
 Tagliaferri, Ernesto 272
 Tamiozzo Goldmann, Silvana 55
 Tartini, Giuseppe 202
 Tasso, Torquato 96, 323, 327, 330
 Taviani, Ferdinando 25
 Tennyson, Alfred 203
 Terni, Paolo 297, 298, 301, 302
 Terzoli, Maria Antonietta 226
 Testoni, Gian Carlo 68
 Thouard, Denis 407
 Tinterri, Alessandro 389
 Tolomei, Stella de' 326
 Toscanini, Arturo 193
 Tosti, Francesco Paolo 194
 Toulouse-Lautrec, Henri de 267
 Trajan 323
 Traverso, Leone 288
 Trentini, Nives 287
 Tromboncino, Bartolomeo 330, 331
 Truman, Harry 389
 Tudor, David 416
 Tuohy, Thomas 326
 Tutino, Marco 370, 373, 374, 375, 377, 378

U

Ungaretti, Giuseppe 53, 60, 61, 62

V

Vaëz, Gustave 355
 Vaggione, Horacio 408, 417
 Valente, Nicola 272
 Valéry, Paul 116, 397, 410
 Valli, Donato 116
 Varèse, Edgar 229, 230, 398, 400, 401, 416
 Varese, Ranieri 325
 Vecchio, Sergio 285
 Vejvoda, Jaromír 285
 Velázquez de Silva, Diego 267
 Veneziano, Antonio 333-337
 Venturi, Adolfo 325
 Venturi, Gianni 55, 322
 Verdelot, Philippe 330
 Verdi, Giuseppe 133, 349-368
 Verdino, Stefano 65, 78
 Verga, Giovanni 374
 Verne, Jules 149
 Vian, Boris 271
 Vichard de Saint-Réal, César 354
 Vigo, Lionardo 336
 Vígolo, Giorgio 60
 Villa, Claudio (Claudio Pica) 256, 257
 Villa-Lobos, Heitor 229, 230, 231, 278
 Vinay, Gianfranco 99, 351
 Vinci v. Leonardo
 Viotti, Giovanni Battista 202
 Visconti, Luchino 163-174
 Vitoux, Frédéric 143, 147, 148
 Vivaldi, Antonio 232, 233, 235
 Vivian, Lucia 193
 Vrigny, Roger 97

W

Wagner, Cosima 208
 Wagner, Richard 53, 81, 144, 169, 170,
 179, 194, 201, 202, 206, 207, 208, 209,
 230, 233, 234, 297, 382, 398
 Wallace, Henry 390
 Warburg, Aby 325
 Warhol, Andy (Andrew Warhola) 409
 Weber, Carl Maria von 98, 99, 102, 103, 382
 Weber, Max 402
 Welles, Orson 390
 Whitman, Walt 275

Wieland, Christoph Martin 207

Willaert, Adrian 327
 Williams, Harry 69
 Winckelmann, Johann Joachim 139, 147
 Wittgenstein, Ludwig 398, 399, 400, 401
 Wolf, Gerhard 321
 Wolf, Hugo 210
 Wolfson, Louis 404
 Wyshnegradsky, Ivan 403
 Wyzewa, Téodor de 213

X

Xenakis, Iannis 416
 Xénophon 165

Y

Yendt, Maurice 370

Z

Zampa, Giorgio 45, 79
 Zanardini, Angelo 352, 359, 361, 362, 363,
 365, 366, 367
 Zandonai, Riccardo 194
 Zanetti, Giorgio 193, 202
 Zanzotto, Andrea 55, 58, 78
 Zarathoustra 44, 205
 Zeman, Václav 285
 Zeta-Jones, Catherine (Catherine Zeta Jones) 378
 Zevi, Bruno 325
 Zimmermann, Bernd Alois 416
 Zinanni, Anna 25
 Zollino, Antonio 213, 214
 Zucconi, Giselda 194, 198
 Zuliani, Luca 97, 109
 Zuradelli, Gianna 354

Index des noms de lieu

Sont repris ci-dessous tous les renvois géographiques cités dans les essais et dans leurs notes (les références bibliographiques exceptées), parfois sous leur forme ancienne (Batavia, Germanie...) mais toujours en français, lorsque la traduction des noms étrangers existe.

A

Abou Simbel 277, 278, 281
Adrianopoli 179
Adriatique (mer) 149
Afrique 67
Agnadello 329
Aix-en-Provence 272, 291
Alexandrie 276
Algérie 67, 78, 333
Allemagne 139, 166, 171, 370, 385
Amalfi 196
Amérique 49, 51, 149, 150, 221, 233, 236, 263, 280, 389, 390
Andalousie 290
Angleterre 134, 370, 390
Apennins 349
Argentine 268
Argos 207
Asie 88, 389
Athènes 56
Atlantique (océan) 149

B

Babylone 70
Balkans 276
Batavia 161
Bayreuth 201
Belluno 239
Berlin 271
Bohème 102, 103
Bologne 25, 48, 139, 222, 351
Borgetto 335
Bornéo 151, 160
Brabant 358
Brésil 190
Brindisi 149
Brioni (île de) 164, 167
Bruxelles 325
Buda 329
Buenos Aires 224

C

Calabre 197
Canaima 237
Cannes 166
Caorle 263
Capri 323
Caracas 232, 235
Caraïbes (mer des) 153, 229
Carnaro 194
Carso 60
Carthage 346
Casalbordino 203
Chapel Hill 351
Chypre 285, 323
Collodi 378
Côme 173
Corinthe 143
Coyoacán 235
Croatie 167
Cuba 229, 230, 231, 233, 235, 237

D

Dachau 101
Darmstadt 373
Dogali 199
Dolomites 240
Durham 351

E

Eastbourne 86
Eboli 154, 254, 357
Écosse 317
Édimbourg 312, 317
Égypte 143, 346
Espagne 74, 235, 238, 348, 354
Euphrate 345
Europe 29, 77, 140, 166, 168, 171, 185, 233, 235, 325, 341, 352, 368, 373, 377, 389, 401

F

Faenza 48
 Feltre 239
 Ferrare 321-331
 Flandres 357, 358, 365
 Florence 48, 53, 57, 60, 70, 76, 136, 210,
 321, 322, 325, 391
 Fontainebleau 354, 357
 Fontanigorda 96
 Fortunées (îles) 165
 Francavilla al Mare 195
 France 25, 27, 28, 171, 230, 352, 368, 416

G

Gange 157
 Gênes 46, 48, 96, 128, 370, 373, 375
 Germanie 139
 Glyndebourne 377
 Grèce 140, 164, 169, 172
 Grenoble 136
 Guadeloupe 232

H

Haïti 232
 Hellade, 169
 Hiroshima 101
 Hongrie 329

I

Inde 151, 157, 233, 340, 342, 343, 344, 348
 Italie 68, 133, 134, 137, 139, 145, 146, 148,
 154, 166, 169, 194, 210, 268, 278, 285,
 294, 351, 354, 370, 374, 383, 386, 387,
 389, 395
 Itaque 267

J

Judée 32

K

Königsberg 139

L

Labuan 151, 152
 La Havane 230
 Leeds 370
 Legnano 356
 Leipzig 202
 Lericci 109
 Ligurie 85
 Lisbonne 271
 Livourne 96
 Londres 134, 185, 386
 Los Angeles 400
 Lugano 69, 79

M

Madrid 344, 345
 Malaisie 150, 151, 154
 Mantoue 25, 26, 27, 34, 322, 328, 330
 Marienbad 164
 Marradi 44
 Méditerranée (mer) 207
 Mexique 232, 233, 235
 Milan 27, 29, 67, 189, 190, 222, 322, 348,
 351, 355, 373, 414
 Modène 166, 174, 324, 326, 327, 350, 351
 Moglia 126
 Mompracem 150, 151, 154, 160
 Monreale 333
 Montepulciano 370, 372
 Moyen-Orient 95
 Munich 164, 166

N

Naples 136, 276, 278, 279, 280
 New York 168, 189, 190

O

Ofena 196
 Ohio 293
 Orénoque 237

P

Palerme 333, 335, 336, 337
 Paris 26, 64, 104, 134, 136, 143, 185, 186, 187,
 229, 230, 232, 291, 350, 351, 352, 377, 385
 Pescara 195
 Pistoia 71
 Pô 322
 Polesella 329
 Porto Pim 268, 269, 270, 282, 283
 Pouilles 74
 Prague 27, 409, 416
 Provence 272, 291

R

Ravenne 329
 Reggio Emilia 326, 327
 Rimini 167
 Rio de Janeiro 189, 190
 Rocheuses (montagnes) 72
 Rome 86, 95, 136, 189, 190, 199, 209, 256,
 329, 340, 391, 392
 Rovigo 329
 Royaume-Uni 377

S

Sahara 150
 Salonique v. Thessalonique
 Samosate 390
 Sanremo 257
 Santos 189, 190
 São Paulo, 402
 Sibérie 150
 Sicile 334
 Sienna 65, 370, 373
 Soudan 156
 Strasbourg 352, 368
 Syrie 340, 343, 348

T

Thessalonique 276, 278
 Tipperary 69
 Tokyo 189, 190
 Toronto 69
 Trebbia (Val) 126
 Trente 28
 Troie 34

U


Urbino 330
 Utique 340

V



Val d'Orcia 372
 Varèse 69, 189, 190
 Venise 27, 149, 163, 164, 165, 166, 167,
 168, 169, 170, 171, 172, 174, 209, 232,
 233, 234, 235, 325, 330, 341
 Venosa 330
 Vérone 149, 330
 Versailles 293
 Vienne 27, 104, 169, 340, 345, 397, 401
 Vintimille 153

W

Washington 389



Comité de Rédaction : Camillo Faverzani
Giuditta Isotti Rosowsky
Claire Joubert



Conception, Réalisation
Cellule Communication Paris 8 - Vincent Bricout
2 rue de la Liberté - 93526 Saint-Denis Cedex

Impression
Imprimerie Roissycopy
5-7, rue Houdart 95700 Roissy-en-France