



HAL
open science

Sur l'aile de ces vers. L'Écriture et l'Opéra

Camillo Faverzani

► **To cite this version:**

Camillo Faverzani (Dir.). Sur l'aile de ces vers. L'Écriture et l'Opéra : Journée d'étude du 9 Avril 2010. Séminaires 2009-2010 (Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art). Université Paris 8, pp.384, 2011. hal-00638596

HAL Id: hal-00638596

<https://hal.science/hal-00638596>

Submitted on 1 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
50 - 2011



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





Sur l'aile de ces vers
L'Écriture et l'Opéra

Journée d'étude du 9 Avril 2010
Séminaires 2009-2010
(Saint-Denis, Université Paris 8,
Paris, Institut National d'Histoire de l'Art)

Sous la direction de
Camillo Faverzani



*Ce volume a été publié grâce au soutien du
Conseil Scientifique de
l'Université Paris 8*



Table des matières

Ouverture : « <i>Sol due righe di biglietto...</i> » <i>Camillo Faverzani</i>	11
Acte I. Palimpsestes	21
Du temps romanesque au temps opératique <i>Gérard Loubinoux</i>	23
De Ferrare à Venise : le <i>Roland furieux</i> dans les opéras de Vivaldi <i>Fanny Eouzan</i>	31
Du roman au théâtre : <i>Werther</i> , une adaptation à la scène d'Antonio Simone Sogرافي <i>Audren Moal</i>	51
« <i>Ah!... tu m'as tuée ! – Gennaro ! je suis ta mère !</i> » <i>Lucrece Borgia-Lucrezia Borgia</i> da Victor Hugo a Gaetano Donizetti <i>Gianni Venturi</i>	59
« <i>Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico</i> ». Verginia entre Tite-Live, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano et Saverio Mercadante <i>Camillo Faverzani</i>	81
Feuilleter <i>Rigoletto</i> : Victor Hugo, Francesco Maria Piave, Giuseppe Verdi, Éric Génovèse <i>Catherine Gottesman</i>	101
Les vies plurielles de Floria Tosca <i>Alessandro Iovinelli</i>	115
Turandot o della perdita della ragione <i>Maria Carla Papini</i>	141
De Carlo Gozzi à l'opéra : le cas de Turandot <i>Stefano Magni</i>	165
<i>Les Trois Sœurs</i> , Anton Tchekhov / <i>Trois Sœurs</i> , Peter Eötvös : une gageure d'adaptation, un résultat singulier <i>Mélanie Collin-Cremonesi</i>	181
Acte II. Calligraphies	189
<i>Consuelo</i> d'Ippolito Nievo : la recherche de l'opéra entre Rossini et l'expérimentation littéraire <i>Flavia Crisanti</i>	191
De la jeune fille « <i>sì bella e pura</i> » à la poupée postmoderne <i>Nadia Setti</i>	205

<i>Ariadne auf Naxos</i> di Hugo von Hofmannsthal. Il verso cantato tra comicità e sublime: tempo, spazio e sogno <i>Antonio Meneghella</i>	219
Dans le royaume du rythme. <i>L'Enfant et les sortilèges</i> entre traduction littéraire et mise en musique <i>Paola Cadeddu</i>	229
Quand le motif rejoint le contexte : de la culture à la phrase musicale et retour. L'opéra <i>D'aujourd'hui à demain</i> de Schoenberg : illustration musicale du § 173 des <i>Fiches</i> de Wittgenstein <i>Antonia Soulez</i>	239
Un livret presque involontaire: Alessandro Parronchi et le <i>Giucoco del Barone</i> <i>Leonardo Manigrasso</i>	259
Intermède : sătura lanx	269
La stratégie italienne de parodie de l'opéra et le projet de Giuseppe Baretti <i>Andrea Fabiano</i>	271
A Scheme for having an Italian Opera in London of a New Taste/ Projet pour avoir un opéra italien à Londres dans un goût tout nouveau <i>Giuseppe Baretti</i>	279
Acte III. Enluminures	287
Comment écrire l'opéra ? L'exemple du feuilleton de presse au XIX ^e siècle autour de la réception des <i>Pêcheurs de perles</i> <i>Emmanuel Reibel</i>	289
Musique, opéra, roman : <i>Os Maias</i> d'Eça de Queirós <i>Daniel-Henri Pageaux</i>	299
Montale, Silvia, l'«ultimo addio» <i>Gilberto Lonardi</i>	309
L'opera in abîme. Sparse tracce (per voce sola) <i>Anna Dolfi</i>	319
Avvertire la morte. Giorgio Caproni e l'«eco (stravolta) della Traviata» <i>Lorenzo Peri</i>	335
<i>Orphée et Eurydice</i> di Gluck e l'incomunicabilità della parola in <i>Per dove parte questo treno allegro</i> di Veronesi <i>Nives Trentini</i>	349
Les auteurs	361
Index des noms de personne	369
Index des noms de lieu	381

Ouverture : « *Sol due righe di biglietto...* »

Camillo Faverzani

...Ah ! bien souvent mon rêve s'envola
Sur l'aile de ces vers, et c'est toi, cher poète,
Qui, bien plutôt, étais mon interprète !
Toute mon âme est là !
Jules Massenet¹
(d'après Johann Wolfgang von Goethe),
Werther (acte III)

Sur l'aile de ces vers tire son titre des quelques répliques précédant l'air de Werther « Pourquoi me réveiller, ô souffle du printemps » à l'acte III de l'opéra de Jules Massenet, cette évocation des poèmes d'Ossian dont le héros avait entamé la traduction et qu'il se remémore ainsi. L'opéra, nous le savons, s'est toujours nourri de sources littéraires. C'est sans doute la raison pour laquelle, lorsqu'il s'agit de réunir les résultats de nos recherches de l'année universitaire 2009-2010, l'œuvre de 1892 s'est imposée en tant qu'expression musicale caractérisant le mieux cette relation entre *L'Écriture et l'Opéra*, intitulé que nous nous étions donné en un premier temps afin de présenter le programme de nos travaux. Quel plus bel exemple, en effet, que cette production lyrique s'inspirant d'un modèle littéraire des plus prestigieux et mettant en scène un héros qui a fait de l'écriture son moyen de communication presque quotidien auprès d'une Charlotte lui ayant infligé une période d'exil ? Un héros, qui plus est, poète ! Un héros qui résume, dans cet hémistiche, création poétique et volutes aériennes de la musique l'enveloppant...

¹ Le livret est l'œuvre d'Édouard Blau, Paul Milliet et Georges Hartmann, auxquels nous rendons ici hommage. Si nous omettons leur nom de l'exergue, ce n'est que par un souci esthétique de la mise en page et nullement pour occulter le travail du librettiste, ce qui serait en complète contradiction avec l'esprit de ce volume et avec tous les travaux que nous avons entrepris depuis plusieurs années.

Entre octobre 2009 et décembre 2010, *L'Écriture et l'Opéra* s'est articulé en une dizaine de séances de séminaire, ayant eu leur point culminant dans la journée d'étude du 9 avril 2010. Ce volume recueille donc les actes de cette dernière manifestation qui a eu lieu à l'Université Paris 8² et la plupart des conférences qui ont été présentées tout le long de l'année, le plus souvent à l'Institut National d'Histoire de l'Art de Paris que nous tenons ici à remercier pour son accueil toujours si chaleureux. C'est aussi le troisième volet d'un projet beaucoup plus vaste, ayant débuté par l'ouvrage collectif consacré à *L'Écriture et la Voix*³, s'étant poursuivi dans le colloque *L'Écriture et la Musique* du mois de mai 2009 (organisé dans le cadre des festivités des 40 ans de notre établissement)⁴ et aboutissant en cette année 2011 aux séminaires mensuels centrés sur *Tragédie et Opéra*. Toutes ces activités intègrent l'équipe « Textes, arts et images dans les pays de langues romanes aux XIX^e XX^e et XXI^e siècles » du Laboratoire d'Études Romanes (EA4385).

De même que les actes du colloque de 2009 – qui s'articulent en trois sections « La musique dans la littérature » : « Textes en vers » et « Textes en prose » ; « La littérature pour la musique » – les séminaires et la journée d'étude de 2010 ont été structurés en deux parties : « L'opéra dans la littérature » et « La littérature pour l'opéra ». Toutefois, au vu de l'achèvement des travaux, la synthèse que nous nous apprêtons à finaliser nous amène à agencer autrement le présent recueil. Si, dans *Parnasse et Paradis*, la première approche occupe les quatre/cinquièmes du volume et se focalise en priorité sur le XX^e siècle, *Sur l'aile de ces vers* connaît un plus grand équilibre chronologique, puisque le XIX^e siècle y tient une place tout aussi considérable que le XX^e, et que le XVIII^e n'est pas totalement absent. Par ailleurs, les articles sur les sources littéraires dans l'opéra se comptent maintenant en nombre bien plus élevé et les études se penchant sur la réception de l'opéra dans des œuvres littéraires se partagent équitablement entre prose et poésie. Comme déjà pour les

² Il s'agit, par ordre alphabétique, des articles de Paola Cadeddu, Flavia Crisanti, Anna Dolfi, Andrea Fabiano, Catherine Gottesman, Gérard Loubinoux, Leonardo Manigrasso, Audren Moal, Lorenzo Peri et Emmanuel Reibel.

³ Cf. « *Je suis l'Écho...* » *L'Écriture et la Voix. Hommage offert à Giuditta Isotti Rosowsky*, sous la direction de Camillo Faverzani, Saint-Denis, Université Paris 8, 2008, « Travaux et Documents », 39, 330 pp.

⁴ Cf. *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)*, sous la direction de Camillo Faverzani, Saint-Denis, Université Paris 8, 2010, « Travaux et Documents », 46, 452 pp.

productions passées, dans cet ouvrage aussi le nom de doctorants et de jeunes chercheurs apparaît à côté de la signature de collègues à la carrière déjà consolidée, professeurs émérites ou directeurs de recherche. C'est avec le plus grand plaisir que, issus de notre établissement ou d'autres institutions universitaires franciliennes, françaises ou européennes, nous les avons tous accueillis et, en les remerciant d'avoir participé à ce projet, nous espérons les retrouver au cours des mois et des années à venir, notamment dans *Tragédie et Opéra*.

L'Écriture et l'Opéra, donc. Le théâtre en musique nous suggère alors d'accompagner la lecture du résultat de nos recherches par un clin d'œil à la dramaturgie musicale, ce qui fait que ces premières pages deviennent une sorte d'« Ouverture ». Cependant, la première compositrice de notre intitulé nous rappelle également que nous sommes pour la plupart des littéraires et que notre approche se justifie toujours par l'acte d'écrire, que ce soit un roman, un poème ou des vers pour la scène. C'est ainsi que, suivant la mode romanesque de nombre de livrets d'opéra du XIX^e siècle, nous choisissons d'accompagner le titre de chaque partie d'une allusion à la pratique de l'écriture dans son devenir historique. Consacré à l'adaptation musicale d'œuvres littéraires, notre « Acte I. Palimpsestes » se réfère au travail de démontage et de restructuration d'une source qu'effectue le librettiste, tel un copiste du Moyen Âge devant son parchemin dont il gratte la première rédaction afin de donner corps à un nouveau manuscrit. Dans un tel contexte, venant juste après la *sinfonia*, la communication de Gérard Loubinoux joue un rôle de véritable introduction lyrique, dans la mesure où elle se penche sur la question du rapport à la temporalité que l'opéra et le roman résolvent de manière très différente : le premier se fonde à la fois sur l'idée et sur l'impression – dans l'acception que leur confère Hume – du fait de sa double nature théâtrale et vocale ; tandis que le second relève plutôt du régime des seules impressions, le temps de la lecture dépendant de l'arbitraire du lecteur et les personnages ne transitant pas par une incarnation. Toutefois l'opéra ne se trouve guère dans l'impossibilité d'intégrer des récits et par là de s'inspirer du roman, comme nous le démontrent quelques exemples de procédés par lesquels le jeu entre syllabation et vocalisation permet de donner vie à des épisodes narratifs opératiques, le phénomène de l'empathie étant un des moyens de s'affranchir d'une médiation sémantique de l'émotion.

L'ensemble des travaux sur l'écriture pour l'opéra voit s'alterner des études plus spécifiquement centrées sur les sources et des lectures qui se

tournent davantage vers l'écriture tout court. Si nous souhaitons traiter ces approches dans deux chapitres différents, à l'intérieur de chaque section nous préférons, pour une meilleure lisibilité, les présenter suivant l'ordre chronologique de l'évolution du genre opératique. Du côté des ascendants littéraires, l'article de Fanny Eouzan greffe un quatuor sur l'introduction précédente, puisqu'il se fixe sur les quatre opéras que tire des poèmes ferrarais Antonio Vivaldi, empruntant tantôt à Boiardo tantôt à l'Arioste. Des productions de la plume d'un même librettiste, Grazio Braccioli, qui nous permettent de saisir un moment de l'histoire de l'opéra vénitien au faîte de sa gloire, quoique sur le point de céder le pas à l'école napolitaine et à l'*opera seria* que codifiera par la suite la réforme métastasienne.

L'entrée dans le XIX^e siècle se fait par le *solo* d'Antonio Simone Sografi dont la première comédie fait l'objet de l'essai d'Audren Moal, cet autre *Verter* appartenant au genre larmoyant et s'inspirant à son tour du roman de Goethe. Il s'agit d'un exemple concret des liens réitérés que ce dramaturge tisse avec le monde de l'opéra, puisque cette pièce sert de modèle au livret mis en musique par Giovanni Simone Mayr. Première expérience qui ne doit pas rester isolée, étant donné la part que prendra le théâtre lyrique dans la conception de ses comédies ultérieures. Un peu plus loin dans le siècle, Gianni Venturi et moi-même invitons le lecteur à l'écoute de deux trios, respectivement entre Victor Hugo, Felice Romani et Gaetano Donizetti pour l'un, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano et Saverio Mercadante pour l'autre, trios masculins s'il en est, qui donnent toutefois le jour à deux héroïnes parmi les plus passionnantes, non seulement de l'histoire de l'opéra mais de l'Histoire tout court : Lucrèce Borgia et Virginie. Si dans le premier cas, il s'agit surtout de démontrer une déclinaison particulière du romantisme littéraire et musical en Italie, en s'appuyant notamment sur des documents très récemment rendus accessibles par le musicologue Paolo Fabbri, dans le second l'ombre de Tite-Live pousse presque la triade dramaturge-librettiste-compositeur vers un quatuor avec l'historien qui se dresse imposant dans cette structure tripartite devant déboucher sur la cabalette de l'analyse interlinéaire des vers. Quatuor qui prend véritablement corps grâce à la lecture de Catherine Gottesman où nous retrouvons Victor Hugo, cette fois en compagnie de Francesco Maria Piave et de Giuseppe Verdi, auxquels vient s'ajouter la voix d'Éric Génovèse. L'illustre comédien apporte en effet sa contribution à cette mise en parallèle d'un drame français et de son adaptation italienne, puisque son témoignage constitue une partie

non négligeable d'une approche soulignant le travail du metteur en scène qui joue avec les oppositions intimité et secret/indiscrétion et différence/ressemblance de *Rigoletto*.

La relation à l'actualité se poursuit avec l'intervention d'Alessandro Iovinnelli, sorte de chœur dont la pluralité s'affiche d'emblée lorsqu'elle traite des vies/voix multiples de Floria Tosca, mythe moderne se transformant dans le temps. Autour de l'opéra de Giacomo Puccini, nous assistons alors à l'évocation du personnage archétypal de Victorien Sardou, avant d'approcher la longue série d'interprétations qui, du cinéma à la littérature et à la comédie musicale, donnent lieu à de nouvelles dynamiques entre l'héroïne et les personnages qui l'entourent. Cette forme de choralité se prolonge dans Turandot, autre protagoniste puccinienne qu'abordent Maria Carla Papini et Stefano Magni : chacune à sa manière, ces deux études remontent aux sources de l'histoire de la princesse fière et altière, depuis François Pétis de La Croix jusqu'aux librettistes Renato Simoni et Giuseppe Adami, en passant par la fable de Carlo Gozzi qui entame la diffusion de cette tradition en Europe et plus particulièrement dans les pays germaniques. D'où le drame de Friedrich Schiller et l'opéra de Ferruccio Busoni.

Avec *Trois Sœurs*, Mélanie Collin-Cremonesi nous transporte dans le monde du compositeur hongrois Peter Eötvös qui relève le défi de représenter l'irreprésentable. En adaptant *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov, il se mesure en effet à une œuvre où les ressorts dramatiques ne sont pas aussi intenses que le voudrait la tradition des livrets d'opéra. Saisissant l'essence du drame tchekhovien – la fuite du temps et l'abandon des espoirs par des personnages insatisfaits –, le compositeur centre son adaptation sur les personnages les plus meurtris, revivant dans chacune des trois séquences de l'opéra l'intégralité de la pièce matricielle qui se voit découpée, tel un montage cinématographique, afin de faire émerger la circularité du temps et d'annihiler toute velléité téléologique. Dans cette temporalité presque suspendue, l'impossibilité de communiquer se déplace alors vers l'écriture orchestrale, pour livrer une lecture personnelle et singulière, quoique pessimiste, de la pièce d'origine.

Ouvrant un chapitre consacré à des écrivains s'essayant dans la rédaction d'un livret d'opéra ou à d'autres lectures de l'écriture opératique, le titre de l'« Acte II. Calligraphies » fait allusion, bien sûr, au travail d'un scribe n'opérant pas forcément sous la contrainte d'un modèle. La scène se lève alors sur cet autre air soliste par lequel Flavia Crisanti donne la

parole à Ippolito Nievo pour son livret *Consuelo*, inspiré du roman de George Sand. Cependant, c'est un chant muet que nous entendons, dans la mesure où ce texte n'a jamais été mis en musique. Il n'en reste pas moins que sa structure est redevable de la segmentation des partitions d'opéra en numéros et que l'analyse fait ressortir une certaine proximité avec *La sonnambula* de Vincenzo Bellini. Séduit par le monde de l'opéra, cet auteur laisse par ailleurs transparaître son engouement tout le long de sa production, soit-elle poétique, romanesque ou théâtrale.

Le personnage bellinien réapparaît dans une approche chorale ultérieure, celle des *Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach par Nadia Setti qui souligne la voix plurielle de leurs différentes héroïnes – Olympia, Antonia, Giulietta, Stella –, multiples visages, cependant, d'un même amour dont le poète part à la recherche en compagnie de sa Muse qui, d'échec en échec, le mène vers son propre art. Voix plurielle se faisant également l'écho du personnage archétypal de *L'Homme au sable* de E.T.A. Hoffmann. Le rappel de la genèse de l'opéra et de sa structure complexe, la référence à quelques mises en scène contemporaines permettent en outre de nuancer l'analyse de la figure de la jeune fille « si bella e pura », d'ascendance verdienne, et de lire cet opéra à la lumière postmoderne de la déconstruction des genres.

Suit l'analyse de deux œuvres du début du XX^e siècle dont les auteurs – Hugo von Hofmannsthal et Colette – devenant librettistes, nous incitent à un rapprochement. Le premier est traité dans un nouveau *solo*, bien que le parcours d'Antonio Meneghello au sein de l'originale synthèse culturelle et humaine du dramaturge s'ouvre également à des considérations sur Gabriele D'Annunzio et sur Claude Debussy. Tandis que Colette entonne un duo avec Maurice Ravel pour leur *Enfant et les sortilèges*, se muant aussitôt en trio lorsque Paola Cadeddu procède à l'analyse de la traduction en italien de cet opéra par les soins de Pietro Clausetti. Traduire l'opéra, voilà l'une des tâches parmi les plus complexes dans le métier de traducteur : touchant à l'écriture musicale, à la représentation scénique, ainsi qu'à la facette littéraire du livret, cette activité dévoile le conflit existant entre la fidélité à la musique et la fidélité au texte. De cette lecture comparative découle alors le questionnement sur les moyens que se donne un traducteur de reproduire le mètre, le rythme, les liens entre œuvre de départ et musique, voire sur la possibilité/impossibilité d'un tel travail.

Cette particularité de l'écrivain-librettiste – qui est déjà celle de Nievo – se renouvelle dans le cas du *Giuoco del Barone* d'Alessandro Parronchi pour la musique de Valentino Bucchi, autre aria par laquelle Leonardo Manigrasso étudie les déclinaisons de la fonction mélodramatique dans la production originale d'un poète ayant relevé le défi d'écrire un livret à partir d'un vieux jeu de société toscan. L'analyse musicale, métrique et linguistique permet de suivre les développements de l'élément mélodramatique dans la poésie de cet auteur, ainsi que les interférences entre le registre élevé et sélectif de l'hermétisme et les exigences narratives de la littérature d'après-guerre. Tandis qu'Antonia Soulez se penche sur l'écriture du moderne dans *D'aujourd'hui à demain* d'Arnold Schoenberg, opéra dodécaphoniste contre la vacuité de la musique dite moderne qu'il parodie. L'approche interprétative de cet essai, opposant Ludwig Wittgenstein et Theodor Adorno, se conjugue également à l'opéra filmé du couple Jean-Maire Straub/Danièle Huillet qui voit dans cette réalisation musicale une œuvre autonome, quoique dépendante de l'actualité et du contexte social.

Ce finale II constitue en quelque sorte le climax de notre opéra imaginaire, dans la mesure où il clôture les recherches sur l'écriture pour la scène. C'est ainsi que, suivant une certaine tradition opératique, s'ouvre cet « Intermède : *sătira lanx* » qui, par son allusion à la satire latine, veut introduire l'étude d'Andrea Fabiano sur la parodie en musique, richement illustrée par la première édition dans sa totalité d'un inédit de Giuseppe Baretta, par les soins de ce même collègue.

À cette pause, font alors suite des essais analysant des œuvres littéraires où nous entendons des échos opératiques, ce qui justifie l'intitulé de l'« Acte III. Enluminures », ces épiphanies nous apparaissant tel un ornement miniature au sein d'une œuvre bien plus vaste et entièrement autonome. La communication d'Emmanuel Reibel est encore très proche du monde musical, puisqu'elle traite de l'écriture que suscite le genre de l'opéra, dans le cadre du feuilleton de presse. L'exemple de la réception des *Pêcheurs de perles* de Georges Bizet montre que la critique d'un ouvrage est loin d'être une simple transposition verbale du spectacle lyrique. Écrire l'opéra consiste en effet à allier au sein d'un même article différents modes discursifs, à la fois propres à circonscrire l'objet pluriel sur lequel on se penche et à répondre aux vocations hétérogènes du genre. S'associent en effet plusieurs procédés d'ordre intertextuel, transsémiotique, critique ou encore fictionnel, puisque l'abondance du feuilleton

de presse valorise autant la sagacité d'esprit que la verve littéraire de son auteur, appelé à briller par sa faculté d'invention et son humour. Nous comprenons dès lors qu'il n'y a pas une, mais des façons d'écrire l'opéra, suivant que les rédacteurs privilégient la chronique, l'analyse, ou la fantaisie. Quoique ressemblant à un air soliste par le choix de son corpus, c'est par le chœur des analyses critiques que se singularise cette lecture, tout comme l'article de Daniel-Henri Pageaux qui, se fixant sur le roman *Os Maias* de l'écrivain portugais Eça de Queirós, donne libre cours à une multiplicité d'allusions opératiques, se faisant quelque peu l'écho des critiques musicales de jeunesse du romancier.

Au XX^e siècle, le duo entre Eugenio Montale et Giacomo Puccini s'amplifie en trio avec Leopardi, comme nous le montre Gilberto Lonardi dans un essai d'où ne sont pas absentes les interventions d'autres voix plus anciennes, telles que celles d'Homère ou de Sappho. Giacomo Leopardi qui est aussi l'une des traces explorées par Anna Dolfi dans une nouvelle approche chorale faisant appel à trois générations de poètes italiens contemporains, parmi lesquels se trouve ce Giorgio Caproni qui, suivant Lorenzo Peri, entame un dernier duo avec la Violetta verdienne de *La Traviata*, dans les vers d'un texte dont le titre annonce à la fois la filiation et la trahison de l'original. L'auteur dénature alors le livret afin de le rendre fonctionnel pour la cohérence de son recueil. Opération non dépourvue d'une réflexion métalinguistique bien précise : la dérivation de la source première n'a aucune importance ; ce qui compte, c'est sa présence dans le langage, dans la tradition, dans l'histoire.

En revenant vers l'écriture romanesque, Nives Trentini semble mettre en scène l'ultime duo père-fils du premier livre de Sandro Veronesi. En réalité, c'est sur un dernier chœur que se clôt notre parcours opératique, puisque cet échange problématique entretient à son tour un rapport dialectique à la fois avec *Orphée et Eurydice* de Christoph Willibald Gluck et avec la voix de Maria Callas, interprète de l'air qui sert de fond musical aux événements. Par métaphore interposée, Orphée se fait alors le symbole de la possibilité d'adoucir par l'écriture les furies des relations générationnelles. Sorte de rite initiatique, le chant d'opéra et le récit romanesque avancent ainsi sur des voies parallèles.

Pour les choix d'édition de *Sur l'aile de ces vers*, nous nous permettons de renvoyer aux pages introductives de *Parnasse et Paradis*, bien que le travail de formatage se soit révélé moins problématique pour les vingt-quatre textes d'aujourd'hui que pour les vingt-six articles de *L'Écriture*

et la Musique, et ce malgré les écarts entre les deux langues utilisées, le français et l'italien, et les habitudes typographiques en vigueur dans les deux pays. Cela est sans doute dû à la présence réitérée de certains d'entre nous qui ont contribué à animer nos travaux dès *L'Écriture et la Voix*, soit par une continuité sans faille, soit par un retour après une brève pause de réflexion.

Les séminaires et la journée d'étude *L'Écriture et l'Opéra* ont été financés par le Conseil Scientifique de l'Université Paris 8 et par Plaine Commune. La publication de ce volume a également été possible grâce à la libéralité de la première de ces institutions. Nous souhaitons leur adresser notre remerciement et tenons tout particulièrement à leur faire part de notre plus sincère gratitude pour la confiance qu'elles nous témoignent dans le temps, ainsi qu'au Laboratoire d'Études Romanes pour son soutien logistique.



Acte I.

Palimpsestes



Du temps romanesque au temps opératique

Gérard Loubinoux

Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand

Ce qui fait l'intérêt majeur des études portant sur les rapports entre littérature et opéra (et plus généralement sur les rapports littérature-musique) c'est la difficulté à cerner la nature de ces rapports. Déjà définir la nature des rapports entre parole et musique n'est pas chose aisée, superposer à cela, comme le sujet que nous avons inconsidérément choisi de traiter l'implique, la confrontation entre mode narratif et mode dramatique, c'est assurément se heurter à de grosses difficultés, la première étant de savoir par quel bout attraper le problème.

Une des rares évidences dont nous disposons est la temporalité comme élément commun à la parole, à la musique, au récit et au drame. Tous ces éléments intègrent un déroulement temporel permettant les superpositions dont il était question plus haut.

Cependant, dans le cas qui nous intéresse, on perçoit immédiatement qu'il y a temporalité et temporalité. Si la parole pour se dérouler a besoin du fil du temps, dès lors que cette parole est figée dans l'écriture, comme c'est le cas pour le roman, les choses deviennent immédiatement plus compliquées. Si pour le théâtre il est aisé de différencier un temps de la représentation d'un temps représenté, pour le récit romanesque surgit aussitôt la question épineuse du temps de la lecture. Mais justement la perplexité devant cette question des rapports entre temps de la lecture et temps du récit est peut-être nécessaire à trouver un angle d'attaque pour le sujet que nous nous proposons d'étudier sommairement.

Ce qui rend problématique la confrontation temps de la lecture/temps du récit, c'est que le temps de la lecture est totalement libre, il échappe à tout contrôle de l'auteur. On peut lire à la vitesse qu'on désire, s'interrompre, reprendre, revenir en arrière, sauter des pages... tout ou presque

est permis. Chose fondamentale : il n'y a pas d'urgence à la lecture. Pourquoi ? Parce qu'il n'y a pas de présence.

Que faut-il entendre par là ?

Je m'appuierai sur quelques remarques de Hume dans son *Enquête sur l'entendement humain* et sur la distinction essentielle par lui établie entre ce qu'il nomme d'une part « pensées ou idées » et d'autre part « impressions ». Les impressions dérivent, dans l'analyse de Hume, de l'action des faits concrets sur l'entendement. Si ces faits ne sont pas présents, s'ils ne se situent que dans le souvenir ou l'imagination ils appartiennent aux « idées ». Il est clair que le récit romanesque relève, dans cette optique, des « idées » et non des « impressions ». C'est ce qui conduit Hume à établir une distinction entre récit et drame. Pour lui la spécificité du drame c'est que « le spectateur est, suppose-t-on, présent au drame qui est représenté »¹. On peut certes toujours tenter de ramener le dramatique au narratif, il demeure un fait irrécusable : même dans sa version papier le théâtre ne se conçoit pas sans l'incarnation. On peut toujours imaginer un théâtre qui ne serait pas fait pour être joué, mais c'est exactement comme imaginer une musique qui ne serait pas faite pour être jouée non plus ou une cuisine pour ne pas être mangée. Pour faire du théâtre – en tous cas à coup sûr celui dont relève l'opéra – il faut un temps circonscrit, un lieu circonscrit, des corps vivants. Ce sont autant de présences dont le récit romanesque est affranchi. C'est ce qui permet justement une très large liberté dans le temps de la lecture. Le lecteur n'est pas saisi par l'urgence du déroulement des faits alors qu'au théâtre cet élément lui échappe totalement. On ne peut mieux le dire que Hume : *il est présent au temps représenté*. C'est là que se situe l'urgence : le lecteur qui se distrait peut remonter de quelques lignes, le lecteur fatigué peut s'interrompre et reprendre plus tard. Rien de cela au théâtre : les faits s'imposent au spectateur dans leur urgence, comme toutes les impressions.

Ce n'est pas jouer sur les mots que souligner et insister sur la double valence de la notion de présent : c'est vraiment *ici et maintenant*. Pourquoi cette remarque banale ? Parce que ce que dans le récit, et partant de cette définition, les faits narrés ne relèvent pas de la présence : ils sont accomplis. Ceci est fondamental : on ne raconte que ce qui est advenu.

¹ David Hume, *Enquête sur l'entendement humain*, Paris, Garnier-Flammarion, 2006, p. 75.

Dire le présent ne relève pas de la narration mais de l'énonciation. Si je dis « il pleut » je ne suis pas dans le récit. Il en va différemment pour le théâtre qui est « re-présentation » au sens premier du terme. Ce fait ne peut être prouvé par d'autre argument que l'expérience de l'émotion théâtrale.

Quelle différence, objectera-t-on, avec l'émotion de la lecture ? Ne peut-on considérer, par exemple, qu'il peut naître une présence du personnage romanesque à la seule lecture, une présence d'où découle l'émotion du lecteur ? Non si l'on accepte le distinguo de Hume. De fait les processus psychologiques ne sont pas les mêmes. Dans la lecture, à la différence du théâtre, l'émotion, quand elle se produit, transite exclusivement par la langue au sens saussurien du terme, elle est de nature sémantique. La lecture est un fait purement linguistique. Celui qui se trouve face à un texte dont il ne possède pas la langue est totalement imperméable à l'émotion. Il en va différemment au théâtre où la langue transite forcément par un corps autre, présent *ici et maintenant* et susceptible d'émouvoir par sa seule présence.

*

Jusqu'à présent il n'a pas été question d'opéra, ou plutôt il n'a pas encore été question de cette forme particulière de théâtre qu'est l'opéra. Pour y venir nous allons faire le détour par le XVIII^e siècle.

Dans les querelles du XVIII^e siècle sur la musique (en fait sur l'opéra), la notion de 'force de l'expression' était une des clés de voûte de l'argumentation des partis antagonistes. Cette 'force de l'expression' était sujette à ambigüité : chez les tenants de l'opéra français on considérait que l'expression relevait du sémantique et se prêtait à l'analyse, chez les tenants des Italiens l'expression était ramenée à l'acte du chant et échappait à toute analyse : connaisseurs d'un côté, amateurs de l'autre. Dans un cas l'expression – étymologiquement *ex-premere*, faire sortir – était intellectuelle et transitait par la langue grammaticalement et lexicalement organisée, dans l'autre cas elle était prise dans un sens quasiment physiologique où la voix en tant que fait physique était centrale : non plus langue, mais parole. D'où l'incompréhension et l'incompatibilité des positions des querellants, la force de l'émotion naissant d'un côté de la capacité des auteurs à trouver la formule linguistique frappant juste, simplement rehaussée par la musique, de l'autre cette force naissant de la virtuosité vocale au moment de l'exécution.

Pourquoi ces rappels ? Parce que toute la question du rapport de la littérature romanesque à l'opéra se niche dans ces deux régimes psychologiques différents qui recourent les distinguos de Hume. On remarquera que le terme utilisé par Hume « impression » est le pendant précisément de l'« expression », mais chez lui il n'y a pas d'ambiguïté : l'« impression » est liée à la présence matérielle, toute sa philosophie est fondée là-dessus. Cela éclaire la position des tenants des Italiens et permet de saisir pourquoi, à la différence du récit littéraire qu'est le roman, la forme théâtrale qu'est l'opéra permet l'apparition de l'émotion en dehors même de la maîtrise linguistique.

Il faudrait s'attarder longuement sur le phénomène de l'empathie comme vecteur non sémantique de l'émotion et en particulier de l'empathie vocale. De même que le bâillement, le rire ou les larmes peuvent, par empathie, déclencher des manifestations somatiques similaires et, remontant du somatique à la psyché, induire une émotion ; pour qui possède une sensibilité à la voix, les phénomènes de parole (au sens saussurien du terme) jouent par empathie sur le déclenchement d'émotions.

On le sait l'opéra est né avec la monodie et la monodie est par essence liée aux phénomènes de parole que l'écriture alphabétique est incapable de noter, sinon, de façon très sommaire et partielle par la ponctuation. Ces phénomènes de parole relèvent d'abord de la phonétique et non du système numérique qu'est la phonologie. Or ces phénomènes de parole que sont le débit, les variations de hauteur et de durée, en somme tout ce qui fait la mélodie de la phrase, dès lors qu'ils sont plus ou moins hyperbolisés peuvent être notés – et donc fixés et transmis – par notre système de notation musicale. Ce système de notation qui nous est propre est un moyen technique de numériser, en unités discrètes, le continuum des phénomènes de paroles. Seuls deux paramètres échappent à ce système : le timbre et l'intensité. Pour ce qui est du timbre le chant classique tend à l'uniformiser (en dehors de l'incontournable profil individuel) par la recherche d'un beau universel, quant à l'intensité les indications linguistiques codifiées en permettent une certaine maîtrise. Les indications de tempo, elles aussi linguistiquement codifiées, assurent une certaine possibilité de notation du débit qui va jouer un rôle primordial dans la gestion du temps opératique.

De tout ce qui précède il découle que le roman et l'opéra vont aborder la temporalité sous des angles très différents. Le récit romanesque du fait de sa sémantique travaille avec les outils linguistiques liés à l'expression

du temps, les temps verbaux bien entendu mais aussi les adverbes, les expressions adverbiales etc. Ceci permet de très nombreux jeux que les spécialistes du récit ont largement étudiés et qui fonctionnent comme un objectif mobile et capable de pivoter sur lui-même le long de l'axe du temps des événements narrés, objectif par lequel l'auteur contraint le lecteur à observer les événements d'un certain point de vue temporel. Le roman possède une palette richissime de jeux avec le temps parce qu'il est affranchi de toute urgence à la lecture. Relevant de la langue – et donc de la phonologie – il est idéalement attaché à l'écriture alphabétique, il est ataviquement lié à la chose imprimée qui affranchit le temps de la lecture de toute urgence.

On comprend bien qu'à l'opéra la configuration est tout autre. Loin de l'affranchissement on est dans un réseau serré de contraintes. Ce sont d'abord toutes celles liées au théâtre, en matière de temps et d'espace de la représentation sur lesquelles nous ne reviendrons pas. Ce sont ensuite toutes celles qui sont liées au mode d'expression qu'est la musique. Le seul fait que cette musique soit mesurée, c'est à dire – l'italien en rend mieux compte que le français – sujette à une battue, c'est-à-dire à ce qu'il y a de plus palpable et de plus implacable dans le déroulement temporel (mais qui remarquons-le au passage se déploie dans l'espace) introduit et redouble toute l'urgence du présent. À l'opéra l'urgence est non seulement un fait, mais c'est un fait qui est intégré comme élément fondateur.

Du fait de cette urgence l'opéra est fondamentalement ancré dans le présent de l'action. La parole y est essentiellement énonciative. Du fait de la nécessaire hyperbolisation de la parole liée au chant il ne peut s'agir que d'énoncés chargés en émotion et donc de moments paroxystiques. Or une des caractéristiques du paroxysme émotif est la déstructuration de la langue ou sa perturbation par les phénomènes de parole. L'écriture opératique joue beaucoup sur l'alternance entre syllabation et vocalisation. La syllabation tend au linguistique auquel elle emprunte sa structure. La vocalisation – comme l'indique son étymologie – tend à la concrétude physiologique et asémantique de la voix. Une des façons les plus efficaces de faire monter en puissance le sentiment d'urgence est l'association d'une vocalisation serrée et d'un tempo rapide et métronomique. Dans ces situations le chanteur est en péril, il est sur la corde raide et, par empathie, le spectateur est saisi à la fois d'une exultation et d'une tension nerveuse, tension vers la chute, d'où l'importance des cadences où tout à coup la battue est suspendue comme si la voix avait été lancée comme

par une fronde pour tournoyer avant de retomber sur son assise avec plus ou moins de grâce. On est très loin du linguistique.

Certes, plus la phrase mélodique se calque sur une structure morpho-phonologique, moins l'urgence du présent se fait sentir. Cependant les effets de parole peuvent parfaitement se faire sentir en régime syllabique par la longueur du souffle et par les écarts de hauteur et d'intensité. Un phrasé ample et long, de grands intervalles, des contrastes d'intensité, induisent, toujours par empathie, des impressions affectives fortes.

Ces deux modalités caractérisées d'une part par un tempo implacablement régulier, d'autre part par le tempo rubato renvoient à deux temporalités : l'une objective gérée et mesurée par les pendules (les premiers métronomes s'appelaient chronomètres), l'autre subjective et élastique. Par des phénomènes sans doute complexes le spectateur d'opéra, bien que lié par le temps de la représentation, ne vit pas le déroulement de ce temps de la représentation de façon homogène de ce fait. Le temps s'y contracte ou s'y dilate par l'écriture elle-même et la façon dont sont dosés et organisés, par la musique, les rapports entre langue et parole.

De tout ce qui précède on devrait supputer une incompatibilité entre littérature romanesque et opéra, or il n'en est rien, bien au contraire. Au XIX^e surtout, roman et opéra sont intimement liés. En fait les passerelles existent.

De l'écriture romanesque l'opéra va d'abord retenir les moments où, pour reprendre Hume, se trouvent des « idées » d'urgence et en faire des « impressions ». Ce sont les moments romanesques où les personnages se trouvent en situation d'urgence, où ils sont acculés. Encore faut-il que cette urgence puisse trouver une expression verbale. Les fameuses scènes quadripartites trouvent souvent là leur raison première et jouent sur les deux régimes qui viennent d'être décrits. *Tempo d'attacco* = déclenchement de l'urgence, *cantabile* = introspection, émotion subjective dilatation temporelle, *tempo di mezzo* = basculement dans le temps objectif, *cabalette* = déferlement de l'urgence. C'est pour cette raison que la reprise des cabalettes avec une ornementation croissante ne doit pas être coupée à la représentation comme cela se fait encore parfois au nom de la concision ou, pire, du réalisme.

Ceci dit, il est quasiment impossible de mettre en place une action dramatique dans la pure présence, même avec ces jeux. Le seul fait que

l'opéra doit se construire sur les moments climatériques de l'urgence implique que ces moments soient un aboutissement, l'aboutissement d'enchaînements parfois très longs que le roman s'ingénie au contraire à détailler. Il est donc impératif que l'antéfact ou le hors scène puissent intervenir et ils ne le peuvent que par le récit. Or, comme il a été dit au début, le récit est un fait par essence accompli et fondamentalement sémantique, c'est-à-dire aux antipodes de ce qu'est l'opéra. Il y a une sorte d'impossibilité technique pour un théâtre chanté, surtout si on est dans un style belcantiste, de jongler avec les subtilités des temps verbaux, des plus que parfaits, des futurs antérieurs et ainsi de suite. Cette grande difficulté va être à la fois un obstacle de taille et une stimulation forte pour les auteurs. On comprendra que les épisodes de récit dans l'opéra – car il n'y a guère d'opéra sans récit – appellent la syllabation mais ne sauraient se réduire à un récitatif (nommé parfois en français 'récit') qui ne fonctionne bien que dans le dialogue enlevé. La solution très souvent adoptée est de présentifier le récit. Le présent de narration en littérature tend à induire l'« idée » d'urgence, à l'annoncer, il fait partie du pacte fictionnel, à l'opéra, même lorsque la langue emploie des verbes au passé, le chant par sa seule urgence insuffle, presque mécaniquement, une forte présence. C'est ainsi qu'on peut se retrouver, comme dans le premier acte de *La Walkyrie*, dans un long récit qui récupère l'oralité des récits archaïques, non plus roman mais épopée, et leur consubstantielle affinité avec le chant.

On pourrait s'amuser à établir une typologie du récit dans l'opéra en se basant sur les modes de présentification. C'est ainsi que dans *Lucia di Lamermoor* on passe dans la même scène quadripartite d'un *tempo d'attacco* à l'imparfait (« regnava nel silenzio... ») à une cabalette au présent (« quando rapito in estasi ...mi giura eterna fe' ») pour finir sur une forme très particulière de présent progressif (« si schiude il ciel per me ») alors même que tout cela est censé être fini. Cela fait partie de la composition psychologique du personnage. De même l'air de *Butterfly* (« un bel dì vedremo ») joue encore plus subtilement sur les temps en partant d'une sorte de futur impératif (« un bel dì vedremo ») pour transiter par un passé composé (« è venuto »), puis par un présent purement énonciatif (« E poi la nave appare ») puis par un futur interrogatif simple puis composé (« chi sarà? e come sarà giunto? ») pour finalement retomber sur un présent d'éternité (« aspetto »). Tout ceci étant lié, par force, à l'abandon du style belcantiste et de l'ornementation. Le chef-d'œuvre en ce domaine des jeux entre temps du récit et temps opératique c'est *Le Trouvère*.

L'acharnement encore parfois actif contre son livret découle d'une totale incompréhension ou sensibilité à ces jeux. Toute la scène entre Azucena et Manrico qui débute par un récit au présent (« stride la vampa ») mais qui est un chant dans le chant, annoncé après coup comme tel, suivi du récit des mêmes faits à l'imparfait (« condotta ell'era in ceppi »), lequel bascule dans un présent qui n'est plus présent de narration mais énonciation pure, du fait de l'hallucination laquelle, médicalement parlant, est la confusion entre ce que Hume nomme « idées » et « impressions » (« la mano convulsa tendo, stringo la vittima... ») pour aboutir, là aussi à un plus-que-parfait dont l'appellation française dit bien qu'il est le temps de ce qui est doublement accompli (« Il figlio mio avea bruciato »). Après les remarques sur la difficulté de l'opéra à intégrer les subtilités des temps verbaux on est impressionné par la maestria avec laquelle Verdi et Cammarano en font le ressort de leur drame. La confrontation entre la *Manon* de Massenet et celle de Puccini, est particulièrement intéressante de ce point de vue. Mais l'urgence dans laquelle nous nous trouvons ne nous permet pas de nous y attarder.

*

On le comprendra bien, traiter exhaustivement la question demanderait beaucoup plus de temps que celui dont nous disposons. Ce qu'il faut retenir c'est l'importance, lorsqu'on traite des échanges entre formes artistiques, telles qu'ici littérature romanesque et dramaturgie musicale, de remonter aux sources et d'éviter le piège qui consiste soit à travailler dans le domaine des contenus idéologiques sans y intégrer la part des contraintes spécifiques, soit à raisonner en termes littéraro-centristes en ramenant, comme cela a parfois été fait, et même théorisé, le drame à un récit premier en ignorant la dimension musicale et plus encore la dimension vocale.

De Ferrare à Venise : le *Roland furieux* dans les opéras de Vivaldi

Fanny Eouzan

Université de Provence

À la naissance de Vivaldi, Venise est la capitale incontestée de l'opéra. Florence, qui l'a vu naître, s'est endormie, Mantoue, Parme et Ferrare sont de trop petites cours pour pouvoir rivaliser avec la Sérénissime République. D'un genre musical réservé à une élite culturelle de cour, Venise fait de l'opéra un spectacle pour tout public. Patrick Barbier¹ rappelle que cette petite révolution a eu lieu en 1637 : « pour la première fois, le Théâtre S. Cassiano est ouvert à tous, d'un procureur de Saint-Marc au plus modeste gondolier ». Dans une ville aussi entreprenante que Venise, les patriciens investissent leur richesse dans les théâtres qui deviennent des entreprises à part entière dont la gestion doit être confiée à d'habiles administrateurs. C'est justement ce rôle d'*impresario*² que jouera Vivaldi de 1713 à 1740 auprès du Théâtre Sant'Angelo de Venise.

Les biographes de Vivaldi relatent tous³ précisément un épisode malheureux de la carrière d'*impresario* du compositeur. En effet, nous possédons de nombreux documents sur ses efforts frustrants et finalement frustrés pour monter une saison d'opéra à Ferrare en 1737 autour de livrets de Métastase pour une musique de Hasse arrangée par Vivaldi : *Demetrio* et *Alessandro nell'Indie*. Les lettres échangées notamment avec son protecteur local, le marquis Guido Bentivoglio nous informent sur les enjeux de la préparation des spectacles. Malheureusement, au moment

¹ Cf. Patrick Barbier, dans son ouvrage *La Venise de Vivaldi. Musique et fêtes baroques*, Paris, Grasset, 2002, place en exergue du chapitre sur l'opéra vénitien une citation de l'abbé Conti « On ne parle ici que des opéras qu'on va jouer », p. 165.

² L'*impresario* cumulait toutes les responsabilités : administration, établissement des programmes, engagement des musiciens et chanteurs, financement.

³ Cf. notamment Howard Chandler Robbins Landon, *Vivaldi (1678-1741)*, Paris, Lattès, 1994, p. 180 et Patrick Barbier, *La Venise de Vivaldi* cit., p. 189.

où il touche au but, Vivaldi subit les foudres du nonce apostolique, le Cardinal Ruffo, qui lui interdit non seulement de donner la représentation mais aussi d'entrer dans la ville, parce qu'il est « un prêtre qui ne dit pas la messe » et qu'il manifeste « une amitié particulière pour son élève Anna Girò ».

Néanmoins, Ferrare joue un rôle fondamental dans l'histoire de l'opéra, à plusieurs titres. D'abord par l'investissement de la famille Bentivoglio, mécènes qui placent le théâtre musical au centre des préoccupations des ferrarais. Mais surtout grâce à l'influence littéraire de Boiardo, de l'Arioste et du Tasse.

De Ferrare...

Du *Roland amoureux* au *Roland furieux*

En écrivant le *Roland furieux* dont la dernière édition paraît en 1532, l'Arioste reprend, pour le continuer, le travail entrepris par Matteo Maria Boiardo, son prédécesseur à la cour des Este à Ferrare⁴. Il actualise en effet la réflexion de ce dernier sur le genre épique. Dans le *Roland amoureux*, Boiardo réalise la synthèse des romans de chevalerie du cycle du roi Arthur et les chansons de geste du cycle de Charlemagne. Écrit entre 1476 et 1494, ce roman de chevalerie en vers remporte un grand succès, en dépit du fait qu'il demeure inachevé. C'est en raison de ce succès éditorial (environ seize éditions entre 1483 et 1544) que de nombreux écrivains, dont l'Arioste, écrivent des suites. Sur le plan de la trame narrative, l'Arioste se présente dans la continuité de Boiardo : le *Roland furieux* commence là où Boiardo avait laissé inachevé son *Roland amoureux*. Cette épopée de quarante-six chants s'articule autour de trois axes narratifs. Le premier est toujours l'affrontement épique entre Chrétiens et Sarrasins dont le point culminant est le siège des troupes de Charlemagne à Paris par Agramant, roi sarrasin. Sur la toile de fond de l'enjeu épique se détachent deux intrigues amoureuses. Les deux auteurs ont en effet en commun la technique de l'enchâssement de récits au sein de l'action principale. L'Arioste imite Boiardo dans l'entrelacement des aventures, interrompant une action pour en narrer une autre, revenant

⁴ Nous utiliserons l'édition : Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Milano, Garzanti, 1982, « I Grandi Libri » (nous indiquerons les livres en chiffres romains, les chants et les vers en chiffres arabes). Nous utiliserons la traduction suivante : Arioste, *Roland furieux*, Paris, Gallimard, 2003, « Folio/classique ».

parfois après plusieurs chants à celle qu'il avait laissée en suspens à un moment de grande tension dramatique.

L'épopée de l'Arioste est d'abord traversée par les aventures amoureuses du sarrasin Roger et de la chrétienne Bradamante. Malgré les nombreux rebondissements qui viennent contrarier leur amour, Roger cédant facilement à ses penchants pour Alcine (chants 7 et 8) puis pour Angélique (chants 10 et 11) ou Marphise (chant 32), et Bradamante étant promise à Léon (chant 45), nous savons dès l'ouverture (I, 4) que de leur union naîtra la lignée des Este, ducs de Ferrare. L'autre intrigue a pour objet la passion de Roland pour Angélique, passion qui se transforme en folie furieuse dans le chant central (chant 23), donnant à la fois un titre et une structure à l'œuvre. Ainsi les vingt-trois premiers chants sont dominés par la présence-absence d'Angélique, symbole des bouleversements du désir, de la fragile illusion de l'amour, mythe éternel de l'homme. Si l'Arioste reprend en grande partie les personnages de Boiardo, ces derniers subissent des transformations notables, et particulièrement Roland. Si le titre du premier le définit comme 'amoureux', il est déjà profondément aliéné par son amour pour Angélique et l'Arioste ne fera qu'aller au bout du processus en le rendant 'fou'. Mais la différence fondamentale est que cette aliénation le rend immoral. Charlemagne ne s'y trompe pas lorsque, pour s'assurer sa loyauté au combat lors de la bataille contre l'armée d'Espagne, il lui promet Angélique, convoitée également par Renaud⁵. En outre, chez Boiardo, Roland connaît un long intermède amoureux avec une autre femme, Origile⁶, qui par trois fois le trompe et le ridiculise (I, 29, 45-46 ; II, 4, 11-13 ; II, 9, 15-18). En revanche, devenant 'furieux', chez l'Arioste, Roland échappe à la responsabilité de ses actes et acquiert une forme de pureté.

Autour de ces trois axes se déroulent une multitude d'aventures mettant des personnages appartenant aux deux camps aux prises avec leur devoir collectif et leurs histoires d'amour individuelles.

⁵ [...] Poi d'altra parte il figlio de Milone
 Fece chiamar da parte, e ragionando
 Con lui gli diè segreta intenzione
 Che mai la dama non avrà Ranaldo,
 Pur che combatta il giorno al campo saldo (II, 23, 16).

⁶ Era la dama di estrema beltade,
 Maliciosa e di losinghe piena;
 [...] E sì novo piacer gli entra nel core,
 Che non ramenta più l'antico amore (I, 29, 45-46).

Des réécritures ferraraises aux réécritures européennes

Des personnages voyageurs des épopées ferraraises, on peut dégager des groupes qui se détachent dans la profusion des opéras tirés de l'Arioste, réservoir de sujets d'opéras au XVIII^e (cf. chronologie, annexe 1). On a d'abord le trio Orlando/Angelica/Medoro puis le trio Alcina/Ruggiero/Bradamante qui appartiennent aux deux intrigues principales des épopées. Parallèlement, on voit apparaître un troisième groupe qui faisait l'objet d'un récit enchâssé : Ginevra/Ariodante. Il s'agit d'un récit coupé de la trame principale (chants 4 à 6), à laquelle il est relié par le personnage de Renaud. Le paladin arrive en Écosse où il apprend que Ginevra, fille du roi, est sur le point d'être mise à mort, victime d'une calomnie. Convaincu de son innocence, il se présente pour la défendre contre son accusateur. Il est précédé par un chevalier inconnu qui s'est présenté aussi pour défendre Ginevra. Renaud fait éclater la vérité et on découvre que le mystérieux chevalier n'est autre qu'Ariodante, le véritable amant de Ginevra. On comprend aisément que la forme de ce récit, déjà autonome dans l'ensemble de l'épopée, en fait une manne pour l'adaptation à la scène. En revanche, les deux autres intrigues seront forcément contractées et modifiées dans l'écriture des livrets. Quant à la grande histoire, elle sera pratiquement évacuée des livrets du XVIII^e siècle, les personnages de Charlemagne et d'Agramant, déjà peu développés par l'Arioste et enfermés dans leur rôle historique, ne donnant pas matière à des trésors d'imagination, contrairement aux trios amoureux.

Une ultime réécriture ferraraise : celle du librettiste Grazio Braccioli

Le succès de Boiardo et de l'Arioste avait largement dépassé les frontières de Ferrare, comme en témoignent les titres des premiers opéras de l'histoire, florentins ou romains, au XVII^e siècle⁷. Néanmoins, on peut voir dans le librettiste Grazio Braccioli un artisan fondamental du

⁷ 1619 : Marco da Gagliano, *Lo spozalizio di Medoro e Angelica*, livret d'Andrea Salvadori, Florence, Palazzo Pitti.

1625 : Francesca Caccini, *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, opéra-ballet sur un livret de Ferdinando Saracini, Florence, Villa di Poggio Imperiale.

1642 : Luigi Rossi, *Il palazzo d'Atlante incantato*, azione in musica, livret de Giulio Rospigliosi, Rome, Palazzo Barberini.

1648 : Francesco Paolo Saccati, *L'isola d'Alcina*, livret de Fulvio Testi.

1650 : Pier Francesco Cavalli, *Bradamante*, dramma per musica, livret de Pietro Paolo Bissari, Venise, Teatro San Giovanni e Paolo.

1655 : Antonio Cesti, *Argia*, livret de Giovanni Filippo Apolloni, Innsbruck, Corte dell'arciduca Ferdinando Carlo per Cristina di Svezia.

développement des histoires ferraraises à Venise. Il écrit les livrets des quatre 'Roland' de Vivaldi. Cet auteur est un librettiste à la courte carrière puisqu'il mène à Ferrare une vie de juriste et professeur d'université et ne s'adonne à l'écriture de livrets que pour le théâtre Sant'Angelo de Venise, entre 1711 et 1715. Après cette période de présence ininterrompue sur les scènes vénitiennes, il cesse d'écrire pour la musique et retourne à Ferrare où il joue un rôle de premier plan dans les milieux culturels de sa ville natale. Nombre de ses livrets sont d'ailleurs inspirés de sujets épico-chevaleresques et tirés de l'Arioste⁸, avec une attention particulière pour le personnage de Roland, notamment lors d'un épisode exceptionnel dans son activité de librettiste : le retour sur le texte de l'*Orlando furioso* de 1713 pour la production vivaldienne de l'*Orlando* de 1727.

En 1714, en même temps que ses *Orlando* qui vont nous occuper ici, Grazio Braccioli publie un drame mis en musique par Michelangelo Gasparini, *Rodomonte sdegnato*, dans la préface duquel il relativise les règles à respecter dans l'*opera seria*, correspondant aux thèmes de la réforme menée au début du XVIII^e siècle par les membres de l'Arcadie : unité de lieu et d'action, merveilleux, gravité tragique, préceptes d'Aristote et d'Horace, bon goût.

A' tempi di Aristotile e di Orazio a due soli capi si riducevano i Poemi Drammatici, al Tragico cioè ed al Comico [...] ; a' tempi nostri sonosi trovate le Pastorali non piccolo ornamento della Drammatica Poesia ; ed i Drammi per Musica sono stata invenzione la più dilettevole che potesse rinvenire il buon gusto. In questi, secondo la varietà de' soggetti, talvolta non bene si adatta l'austerità delle regole Tragiche, e purché non si dia di quelle strabocchevoli irregolarità che sconciano il costume e danno nell'impossibile non che nel verisimile, egli è permesso allentar il freno e, con qualche corda toccata a bello studio falsa, dare un più grazioso risalto all'Armonia delle parti che danno piacere vedute ed udite in teatro e non lette solo in un libro⁹.

Le librettiste revendique une forme de liberté du sujet en résistance à la réforme du théâtre qui se dessine avec Gravina et Zeno et sera menée à bien par Métastase. Ses livrets tirés à la fois de Boiardo et de l'Arioste illustrent parfaitement une telle problématique. Dans son adaptation de l'Arioste, il n'hésite pas à compresser plusieurs intrigues, mettant à

⁸ Cf. Bruno Brizi, *Gli Orlandi di Vivaldi attraverso i libretti*, in Antonio Vivaldi, *Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 315-330.

⁹ Grazio Braccioli, *Rodomonte sdegnato*, Venezia, Rossetti, 1714, p. 8.

mal l'unité d'action. Dans l'*Orlando furioso*, il réalise la synthèse de deux groupes de personnages, cas unique dans toutes les adaptations de l'Arioste pour l'opéra au XVIII^e siècle¹⁰, le trio amoureux Roland/Angélique/Médor se voit cohabiter dans un même livret avec le trio Alcine/Roger/Bradamante. L'action du livret se déroule sur l'île de la magicienne Alcina qui, bien que vieille et laide, réussit grâce à ses sortilèges à paraître jeune et belle, et séduit les chevaliers qui entrent dans son royaume. Pour renforcer son pouvoir, elle s'est emparée des cendres de Merlin et les conserve sous une statue de l'enchanteur dans le temple d'Hécate infernale. Elle se fait complice des amours d'Angélique et Médor en ressuscitant ce dernier noyé puis en aidant indirectement Angélique à se débarrasser de Roland. La jeune femme lui demande de dérober l'eau de la fontaine de jouvence qui se trouve au sommet d'une montagne : grâce aux enchantements d'Alcine, la montagne s'effondre et se transforme en caverne qui emprisonne le paladin, épisode inédit. Comme chez l'Arioste en revanche, Roger arrive sur l'île à dos d'hippogriffe et tombe amoureux de l'enchanteuse. Mais Bradamante vient le sauver et rompre le charme grâce à l'anneau magique. Tous les personnages vont se retrouver ensemble sur scène dans l'acte III où éclate la folie de Roland : se croyant tranquilles, Angélique et Médor ont célébré leurs noces et, comme chez l'Arioste, Roland, sorti de sa caverne est devenu fou en voyant leurs serments amoureux gravés sur l'écorce d'un arbre. Tandis que Roger et son cousin Astolphe préparent leur vengeance contre Alcine, Roland, dans son délire, prend la statue de Merlin pour Angélique et la renverse, rompant en même temps les sortilèges de la magicienne et revenant de sa propre folie après un sommeil réparateur. Alcine est vaincue pour toujours, Roger et Bradamante l'accusent triomphants, Angélique et Médor, épouvantés par la défaite de la magicienne, sont rassurés par Roland qui leur pardonne en bénissant leurs noces.

Le sujet de l'*Orlando finto pazzo*, comme le précise Grazio Braccioli dans l'Argomento al lettore, est tiré des chants 4 et 5 du livre II de Boiardo. Dans l'*Orlando innamorato*, le héros, accompagné d'Origile, rencontre une gentille dame qui lui donne les clés de l'avenir et du sortilège

¹⁰ Si l'île de la magicienne est une résolution commode de l'unité de lieu, Alcina n'est jamais mêlée directement aux tribulations amoureuses de Roland. Même dans le livret de Quinault pour Lully en 1685, l'île où se retrouvent Roland/Angélique et Médor est celle de Logistille, sœur d'Alcina. Hændel qui traitera des deux héros Orlando et Alcina pris dans leur trio amoureux, le fera dans les deux opéras éponymes en 1733 et 1734.

de Falérine. Il s'agit d'une autre magicienne¹¹ dont Roland devra déjouer les tours dans son jardin enchanté. Les chants 4 et 5 sont donc dédiés aux tribulations de Roland dans ce domaine clos. Une fois l'enchanteresse neutralisée, il doit affronter un Faune puis des géants, avant de réussir à détruire définitivement le jardin. Dans le livret de Grazio Braccioli subsistent l'idée de royaume enchanté et le personnage d'Origile. En revanche, la magicienne n'est plus Falérine mais Ersilla, reine du royaume d'Organa et ennemie de Roland et viennent s'ajouter les compagnons du paladin, Griffon et Brandimart. L'objectif de Roland est le même que chez Boiardo : Angélique l'a chargé de détruire le royaume d'Ersilla qui à l'instar de Falérine prépare une épée magique destinée à réduire la puissance de Roland. De l'épopée au livret, les quiproquos amoureux et les travestissements viennent remplacer les personnages merveilleux. Ersilla ne reconnaît pas Roland qu'elle fait sombrer dans un sommeil magique, tombe amoureuse de Brandimart qui en profite pour sauver son compagnon : ils conviennent de cacher leur identité pour mieux tromper l'ennemi mais Roland commet l'imprudence de révéler son identité devant Argillano, le capitaine des gardes de la magicienne. Brandimart tente alors de sauver la situation en prétendant que Roland est un chevalier atteint de folie qui se prend pour le célèbre paladin. Mais Argillano ne s'y trompe pas et prévient Ersilla. Celle-ci parvient à attirer le paladin dans une grotte en créant un sosie de sa bien-aimée Angélique mais là encore Brandimart sauve son ami en se faisant passer pour lui. Ersilla, qui croit que l'homme dont elle est éprise n'est autre que Roland, laisse éclater sa fureur. Le véritable Roland, feignant toujours la folie, est laissé à la garde d'Argillano et tous deux sont prisonniers d'Ersilla lorsque le soleil disparaît : l'heure de la chute a sonné pour la magicienne, Roland brise ses chaînes, libère Brandimart et détruit la colonne magique du temple, anéantissant les pouvoirs d'Ersilla qui s'enfuit après avoir juré vengeance. Les autres personnages se pardonnent, et les couples d'amoureux se marient.

¹¹ La magicienne Alcina, à l'honneur chez l'Arioste, est déjà présente chez Boiardo mais de façon très allusive. Elle n'apparaît que dans le livre II, chants 13 et 14, présentée comme la sœur de Morgane, à travers son domaine, château et jardin où règne l'illusion :

Alcina fu sorella di Morgana,
 E dimorava al regno de gli Atarberi,
 Che stanno al mare verso tramontana,
 Senza ragione immansueti e barberi.
 Lei fabbricato ha li con arte vana
 Un bel giardin de fiori e de verdi arberi,
 E un castelletto nobile e iocondo,
 Tutto di marmo da la cima al fondo (II, 13, 55).

De ces deux livrets quasiment inchangés seront tirés quatre opéras pour le théâtre Sant'Angelo de Venise, aux différences essentiellement musicales (cf. chronologie, annexe 2).

...à Venise

Une réécriture musicale brouillée

Si la réécriture en livret est le fait d'un auteur, la partie musicale semble être le fait de plusieurs compositeurs. Il est éclairant de revenir sur les problèmes d'attribution des partitions à Vivaldi, à travers l'histoire des manuscrits turinois et de la fondation Durazzo. Vivaldi a prétendu écrire 94 opéras, mais seule une cinquantaine peut lui être attribuée. De ce nombre réel, nous ne possédons les partitions que de 23 ouvrages, les autres ne subsistant plus que par leur livret. Toutes ces partitions se trouvent à la Bibliothèque nationale de Turin, à l'exception d'une seule, *Ercole sul Termodonte*, qui est à la Bibliothèque Nationale de France dans les fonds du conservatoire¹². Le récit de la disparition et de la spectaculaire réapparition de cette vaste collection de musique, « qui a tout d'une affaire d'espionnage », est relaté par H. C. Robbins Landon dans sa biographie de Vivaldi¹³. La question du catalogage des opéras de Vivaldi nous éclaire sur les circonstances des représentations des différents *Orlando* à Venise¹⁴. Le nom de Vivaldi se rapporte à un grand nombre de compositions dramatiques de son époque, qui se divisent en deux groupes : ceux dont le texte musical a été composé par Vivaldi seul, et les ouvrages collectifs dirigés par le Prete Rosso. Le premier groupe se divise en plusieurs catégories : les opéras à la production originale mais dont le texte a été déjà mis en musique par plusieurs collègues, parfois sous des titres dissemblables, les opéras dont le compositeur propose une nouvelle version en reprenant des morceaux composés par lui dans un contexte différent, après la première représentation de l'opéra, suivant les traditions de l'époque¹⁵. Dans le second groupe, se trouvent aussi les œuvres théâtrales d'autres musiciens représentées par les soins de Vivaldi. C'est à cette catégorie qu'appartiendrait l'*Orlando furioso* de 1713, selon Peter Ryom : « Bien qu'il soit question d'opéras dont la

¹² Cf. Patrick Barbier, *La Venise de Vivaldi* cit., p. 218.

¹³ Cf. Howard Chandler Robbins Landon, *Vivaldi* cit., pp. 181-184.

¹⁴ *Ivi*, pp. 185-197.

¹⁵ Sur cette question, cf. Peter Ryom, *Problèmes du catalogage des opéras de Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi, teatro musicale, cultura e società* cit., pp. 259-272.

musique n'était pas de lui à l'origine, on semble pouvoir exclure qu'il ait respecté les 'droits d'auteur' de ses collègues dans une telle mesure qu'il n'ait rien modifié ni ajouté aucune note de sa propre imagination. Les quelques fragments qui subsistent par exemple de l'*Orlando furioso* de Ristori, repris par Vivaldi en 1714, concourent effectivement à étayer une telle supposition ».

En 1713, le premier *Orlando furioso* tiré de l'Arioste, frileusement représenté sous le nom de Ristori est un succès puisqu'il donne lieu à cinquante représentations. Il s'agit d'une situation exceptionnelle. En effet, comme le rappelle Patrick Barbier¹⁶, « le public vénitien, comme du reste celui de Naples au XVIII^e siècle, toujours avide de sensations nouvelles, refuse catégoriquement les reprises. Un opéra déjà entendu lors d'une précédente saison ne fait plus recette et se voit traité, selon les mots de Charles de Brosses, "comme l'almanach de l'autre année" ». Un tel succès explique sa reprise l'année suivante cette fois-ci sous le nom de Vivaldi, après un remaniement conséquent même si quelques *arias* subsistent. Toute la question est de savoir dans quelle mesure la première version n'était pas déjà de la main de Vivaldi, selon la thèse soutenue par Bruno Brizi¹⁷ ainsi que par Sylvie Mamy¹⁸. La même année 1714 est accolé à cet *Orlando furioso*, un deuxième opéra tiré, lui, de Boiardo, *Orlando finto pazzo*¹⁹. Mais c'est le premier qui l'emporte dans le cœur des Vénitiens puisqu'en 1727, Vivaldi au faite de sa gloire reprend le même livret (celui de l'*Orlando furioso* de 1713) dans un ultime *Orlando*. Ce dernier opéra ne porte que le nom du héros 'tout court', sans plus préciser s'il est *furioso* ou *finto pazzo* mais en y regardant de plus près, il s'agit du livret du premier opéra même si une certaine fusion entre les deux s'opère dans la musique où la plupart des *arias* de la première version sont modifiées. Si l'on s'attache précisément à la question de la folie de Roland, la différence fondamentale apparaît à première vue dans les titres : la folie est considérée comme feinte chez Boiardo, d'où est tiré l'*Orlando finto pazzo* et comme véritable chez l'Arioste d'où sont tirées les trois variantes de l'*Orlando furioso*. Mais à l'intérieur

¹⁶ Patrick Barbier, *La Venise de Vivaldi* cit., p. 182.

¹⁷ Cf. Bruno Brizi, *Gli Orlandi di Vivaldi attraverso i libretti* cit., pp. 320.

¹⁸ Cf. Sylvie Mamy, *Les trois Orlando de Vivaldi à Venise, de la folie feinte à la folie furieuse*, in *Figures de Roland*, sous la direction de Belinda Cannone et Michel Orcel, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 161-178.

¹⁹ Ces précisions sur les variantes sont apportées par Sophie Roughol, *Antonio Vivaldi*, Arles, Actes Sud/Classica, 2005, pp. 99-104 et par Sylvie Mamy, *Ibidem*.

de ses dernières, dans le livret *Orlando*, on assiste à une contamination de l'Arioste dans Boiardo : le ressort d'*Orlando finto pazzo* est un jeu anachronique sur la tradition (puisque Roland ne devient fou qu'avec l'Arioste et que l'intrigue du *finto pazzo* est tirée de Boiardo). Lorsque Brandimart tente de sauver la situation en prétendant qu'Orlando est un chevalier atteint de folie qui se prend pour le célèbre paladin, il fait référence explicitement au poème de l'Arioste :

Udi il guerrier, sovente,
le illustri gesta ond'è famoso Orlando
e pazzia lo assalì d'esser quel desso ;
vaneggia a certi tempi e i suoi furori
son arme, gelosie, sdegni e amori. (II, 10)

Le chevalier a souvent entendu
l'illustre légende qui rendit célèbre Roland
et la folie l'a pris de l'imiter ; il délire parfois
et ses fureurs deviennent alors des armes,
des jalousies, des colères et des amours.

Orlando, comprenant alors la ruse, laisse libre cours à sa folie furieuse devant plusieurs personnages (II, 10 puis III, 7, 8, 10). Ce jeu, qui peut être comique pour le spectateur, repose sur la connaissance de l'Arioste où le paladin est vraiment fou. D'ailleurs, dans cette version, la musique de Vivaldi ne présente aucune concentration sur la folie d'Orlando, contrairement à la place qu'elle occupe dans les trois autres, comme nous l'analyserons plus loin. En outre, le rôle est confié à une voix de basse, moins prisée à l'époque que les voix de contralto, ce que sera en revanche l'Orlando « furioso ». La contamination des intrigues dans les livrets se double d'une contamination dans l'écriture musicale. Par exemple, l'air chanté par Alcina : « Anderò, volerò, griderò » que Vivaldi introduit dans la dernière scène de l'*Orlando furioso* dès 1713 apparaîtra en 1714 dans la bouche d'Origile de l'*Orlando finto pazzo*²⁰ (III, 11). Enfin, une ultime contamination est celle dictée par les contraintes matérielles de la représentation. Du *furioso* au *finto pazzo*, on retrouve le temple d'Hécate infernale et ses prêtresses ainsi que la grotte de la magicienne Alcine ou Ersilla qui emprisonne Roland, ce que l'on peut imputer à la commodité de conservation des décors pour ce même théâtre Sant'Angelo pour lequel Braccioli compose tous ses livrets. Il faut avoir conscience de ce type de contraintes, ainsi que de celles imposées par la réception pour relativiser l'importance du Roland « furieux » par rapport au Roland « amoureux ».

²⁰ Cf. Bruno Brizi, *Gli Orlandi di Vivaldi attraverso i libretti* cit., pp. 322.

Néanmoins, c'est plutôt la folie « furieuse » qui fait l'objet de toutes les attentions du musicien comme du public vénitien.

La folie à Venise

La folie, comme la scène du sommeil, est une thématique bien présente à Venise : comique ou sérieuse, feinte ou réelle, féminine ou masculine, et ce dès le XVII^e siècle²¹. L'originalité du cas de Vivaldi réside dans la proximité de Grazio Braccioli avec le texte littéraire source du *Roland furieux*. L'Arioste, après avoir décrit les premiers effets de la folie de Roland, se livre à une réflexion sur le phénomène et ses différentes manifestations. Après s'être demandé si l'amour lui-même n'est pas en somme une folie, il se range à l'avis des sages qui recommandent de se tenir à l'écart de l'amour, avec ses peines, ses soucis et ses chaînes. Dans l'épopée, apparaissent plusieurs aspects du mot : *insania*, *furor*, *pazzia*, *forsennato*, *furioso*, mais l'auteur ferrarais les résume sous le terme générique de *pazzia*²² (24, 1-2). La distinction qui s'opère entre les deux livrets de Braccioli nous donne déjà un approfondissement de la définition, en établissant une forme de hiérarchie entre folie feinte (*pazzia*) et folie sincère (*furore*).

Il est intéressant de comparer *l'Orlando furioso* à un précédent célèbre à Venise, *La finta pazza*, sur un livret de Giulio Strozzi, un homme de lettres vénitien (conçu à l'origine pour *Licori finta pazza innamorata d'Aminta* de Monteverdi (1627). Mis en musique par Francesco Paolo Saccati, créé le 14 janvier 1641 au Teatro Novissimo de Venise, cet opéra avait fait l'objet de douze reprises en dix-sept jours. Il s'agit d'une comédie lyrique en un Prologue et trois actes. Déiamide, fille du roi Licomède, à Scyros est amoureuse d'Achille et mère de son fils. Il se cache d'Ulysse et de Diomède qui viennent le chercher pour partir à Troie. Achille, convaincu de partir guerroyer, oublie sa promesse de mariage. Déiamide

²¹ La scène de folie est au nombre des *topoi* du mélodrame vénitien hérités des canevas de *commedia dell'arte* comme des comédies rédigées. Si Giulio Strozzi est le premier à l'adapter à la scène musicale une première fois dans la *Licori finta pazza innamorata d'Aminta* (1627) puis dans sa *Finta pazza* (1641), il est suivi par Prospero Bonarelli avec la *Pazzia d'Orlando* (1635), Busenello dans sa *Didone* (1641), Ferrari dans la *Ninfa avara* (1641), et Faustini dans son *Egisto* (1643), opéras recensés par Paolo Fabbri dans *Il secolo cantante, per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, pp. 187-188.

²² Vari gli effetti son, ma la pazzia
è tutt'una però, che gli fa uscire.

feint la folie. Son père découvre la supercherie et l'enferme. Thétis l'aide à retrouver Achille qui l'épouse et part pour Troie. Au delà de la différence fondamentale entre une folie sincère et une folie feinte, Roland et Déiamide ont en commun le déchirement entre l'amour et la guerre et la source de leur folie dans le dépit amoureux. Mais ce dépit naît de la jalousie chez Roland alors qu'il est un refus du destin chez Déiamide. Pour les deux, il s'agit d'un refus de la réalité, que cette réalité soit de l'ordre des sentiments ou de la raison. Un autre point commun à interroger sera la question du registre. En effet, les scènes de folie à Venise étaient l'occasion de s'inspirer des tirades démentielles des acteurs de *commedia dell'arte* et de créer des effets comiques par l'abaissement de personnages nobles à un registre stylistiquement inférieur²³.

L'opéra vénitien

On peut attribuer aux premiers pas de l'opéra cette contamination entre comique et tragique. Mais l'alternance d'épisodes pathétiques et d'épisodes joyeux est particulièrement le propre de l'opéra vénitien au XVII^e siècle. Dans les années 1650, l'introduction de thèmes historiques s'accompagne de la réduction de l'espace dévolu aux parties comiques dans le théâtre en musique, mais ces dernières demeurent. Une autre spécificité vénitienne est le goût du spectaculaire que les auteurs essaient de concilier tant bien que mal avec une logique dramaturgique. Tous revendiquent la fonction récréative du *dramma per musica* et une forme de liberté par rapport au schéma tragique aristotélicien. En ce sens, Graciano Bracciolini ne fait pas figure d'original à Venise où la dramaturgie est souvent fondée sur des trames complexes et des situations alambiquées. Ainsi Aureli qui dans son *Medoro* de 1674 liquide les éventuelles réserves des puristes : « So anch'io le regole d'Aristotile, ma studio quelle d'aggradire al veneto genio e di compiacere a chi spende », ou Morselli qui déclare dans la préface à son *Amulio e Numitore* en 1689 : « Non ho scritto una tragedia, ma un dramma per le scene di Venezia »²⁴. Au moment où Grazio Bracciolini débute sa collaboration avec Vivaldi et le Sant'Angelo, se font entendre les premières censures des hommes de lettres comme Muratori, Crescimbeni ou Marcello envers ce monstrum que représente le *dramma per musica*. L'Arioste comme source littéraire vient donc coïncider avec les conventions dramaturgiques d'un genre en

²³ Cf. Paolo Fabbri, *Il secolo cantante* cit., p. 99.

²⁴ *Ivi*, p. 211.

train de se stabiliser. S'il vient de Ferrare, le sujet correspond parfaitement à la mode vénitienne, donnant l'occasion de situations spectaculaires et d'une intrigue complexe, avec une multiplicité de personnages. Sa reprise en 1727 fait de Vivaldi une figure de résistance aux nouvelles règles qui feront autorité au XVIII^e siècle.

Le traitement de la folie 'furieuse'

La folie comme spectacle baroque

La Venise de Vivaldi est la République de l'opéra baroque, également d'un point de vue de l'innovation technique, notamment grâce à la spécificité de l'Arsenal, comme l'explique Patrick Barbier²⁵ :

Depuis que Giacomo Torelli, né à Fano en 1608, avait mis en pratique son fabuleux procédé de changements de décors, l'Italie s'était une fois de plus placée en tête de tous les pays d'Europe pour l'inventivité de ses mises en scène. Torelli s'était installé à Venise en tant qu'ingénieur du Génie maritime et travaillait à l'Arsenal avant d'exercer ses talents au Théâtre Novissimo. Son idée de départ était de relier, par un système complexe de treuils, cordes et poulies, tous les panneaux de décors latéraux et supérieurs ainsi que les toiles peintes du fond, à un unique tambour placé sous la scène : en le tournant, un seul machiniste pouvait en quelques secondes transformer une scène immense et la faire passer d'un décor de palais à un décor de parc, d'un ciel de nuages à un port rempli de bateaux. Dès les premières mises en scène de celui que les Français nommeraient « le grand sorcier », les marins de l'Arsenal avaient été réquisitionnés pour actionner tous ces « changements à vue » sous le contrôle de l'amiral de la flotte vénitienne : eux seuls avaient les connaissances et les capacités pour faire fonctionner ces kilomètres de cordages, toiles et mâts, sans compter les treuils, poulies, tambours et cabestans.

Vivaldi, et quelques années plus tard Hændel, ont en commun un attachement à l'opéra baroque qui se manifeste dans le choix de livrets anciens²⁶ aux textes non classiques et permettant l'emploi de machineries créant l'illusion qui seront bannies par la réforme arcadienne. Ainsi le rocher sur lequel se trouve Orlando s'écroule et se transforme en carverne aveugle où il est prisonnier (Vivaldi, II, 8). C'est ce qu'on pourrait

²⁵ Patrick Barbier, *La Venise de Vivaldi* cit., pp. 190-191.

²⁶ Vivaldi reprend le livret de 1713, comme nous l'avons vu. Hændel reprend *Orlando ovvero la Gelosa pazzia* de Carlo Sigismondo Capece pour l'opéra (perdu) de Domenico Scarlatti représenté à Rome en 1711.

considérer comme une première phase de la folie, celle où le paladin, comprenant la trahison d'Angélique, réagit par une juste colère qui lui donne la force de briser les rochers pour se libérer du piège qu'elle lui a tendu (II, 5-8). L'énergie surhumaine que la fureur donne au héros, déjà bien présente chez l'Arioste qui montrait Roland abattant les forêts et traversant les mers, se retrouve dans la musique de Vivaldi qui dépasse les mots du livret.

Mais parfois le spectaculaire est aussi donné par le texte, dans la deuxième phase (II, 13), lorsque Roland découvre les inscriptions gravées sur l'écorce des arbres : c'est l'élément qui le fait basculer véritablement dans la folie. Comme dans l'épopée, il perd tout contrôle, abandonnant son statut guerrier en même temps qu'il jette ses armes.

Io ti getto, elmo, ed usbergo	Je te jette, heaume, haubert,
ite o piastra, e maglie al suolo.	Plaques, mailles, allez à terre !

Toute cette scène est traitée en récitatifs (*recitativo secco* ou *accompagnato*) qui sont comme enrichis par des éclats d'airs fulgurants. Le paladin se transforme en un monstrueux volatile :

Ho cento vanni al tergo, ho duecent'occhi in fronte, e nel furor ch'ho in sen m'adiro almeno almen con mille cuori. Sovra quei vanni io m'ergo volo dal piano al monte quella pupille io miro con tutti i cuor sospiro.	J'ai sur le dos cent ailes, j'ai au front deux cents yeux, et dans la fureur qui m'agite, c'est plus de mille cœurs qui grondent en mon sein. Avec ces ailes je m'élève, je vole par monts, par vaux, avec ces yeux partout j'observe, avec tous ces cœurs, je soupire.
--	--

Les hallucinations du personnage remplacent ici les déplacements fantastiques racontés par l'Arioste.

Enfin, la troisième phase de la folie d'Orlando se trouve dans les scènes 4 et 5 de l'acte III. Ses propos sont le plus souvent incohérents : il ne sait plus où ni avec qui il est. Il est beaucoup plus calme et ne reconnaît même plus Angélique. Il la prend pour un personnage sorti de son délire qu'il appelle « Madame la cruauté », et lui parle français. Il est tentant d'interpréter ce retour de sa langue maternelle (Roland est le fils de Berthe, sœur de Charlemagne) de façon psychanalytique comme « une tentative de restauration de sensations passées heureuses, sorte de régression

affective vers l'amour maternel primitif »²⁷. On peut y voir aussi un clin d'œil du librettiste à la nationalité de Roland comme à l'opéra français de Lully. Comme dans la tragédie lyrique française, le héros s'endort, vaincu par la fatigue (III, 10), puis à son réveil, il a retrouvé la raison. Certes, chez Vivaldi, Astolphe raconte son voyage sur la lune, expliquant la guérison simultanée de Roland : le temps du récit remplace celui du voyage raconté par l'Arioste (III, 13). Mais on pourrait encore recourir à la psychanalyse pour donner un sens à cette fin heureuse qui symbolise un « chemin de deuil arrivant à son terme ».

Dans cet opéra, contrairement à *l'Orlando finto pazzo*, la partition fait d'Orlando un personnage héroïque : il n'a que des airs de bravoure.

Une source qui bouscule les conventions, faisant évoluer le genre

Chez Vivaldi s'affirme l'importance du *recitativo secco* comme trame fondamentale du drame dans l'opéra vénitien par la beauté et la pertinence des récitatifs. C'est le cas notamment dans la série qui décrit la folie, pivot central du drame, où Orlando dialogue avec l'orchestre sur tous les registres de la passion humaine, désespoir, ironie, exaltation, tristesse, violence. La folie est un cri de douleur et de désespoir, inconciliable avec le chant et la codification de l'*aria da capo*. Dans l'opéra vénitien du XVIII^e siècle, c'est donc l'*arioso* à mi-chemin entre le récitatif et l'*aria* qui deviendra le mode d'expression traditionnel de la folie. En 1727, Vivaldi est de retour à Venise au terme d'un brillant périple entre Milan et Rome et veut consolider sa reconquête de la Sérénissime en opposant au modèle napolitain l'image forte d'un opéra vénitien rénové. S'il résiste encore à la prochaine victoire des 'rossignols' napolitains²⁸ sur l'ancienne capitale de l'opéra, Vivaldi se tient aussi à l'écart des courants réformateurs de Zeno et de Métastase avec la complicité de Grazio Braccioli. Nous avons vu que le librettiste se positionnait en prenant ses distances avec la réforme arcadienne. Avec *Orlando furioso*, il fait éclater le schéma conventionnel du *dramma per musica* en bousculant la hiérarchie classique des personnages et en superposant les actions dramatiques, au moment même où les règles de l'opéra dit 'métastasien' sont en train de

²⁷ Jacqueline Verdeau-Paillès, Michel Laxenaire, Hubert Stæcklin, *La folie à l'opéra*, Paris, Buchet-Chastel, 2005, p. 70-71.

²⁸ Si Vivaldi avait préféré le contralto vénitien Lucia Lancetti à un castrat pour incarner *Orlando*, Hændel, lui, confiera le rôle principal à Senesino, six ans plus tard.

se définir puisque le modèle fera autorité entre 1725 et 1760. Il réussit la gageure de condenser tout le *Roland furieux* dans le livret, à la fois dans les détails du texte et dans les situations. À la belle Angélique qui rit de sa folie, Roland répond (en partie en français dans le texte) :

Comment, vous donc riez !
 Ventrebleu, la railleuse !
 Irriterò contro i tuoi sciocchi amori
 Le donne i cavallier, l'arme e gl'amori (III, 5).

On reconnaît dans le dernier vers l'*incipit* programmatique de l'Arioste, « [je chante] les dames et les chevaliers, les faits d'armes et les amours ». On retrouve l'épopée de façon allusive dans les ressorts de l'action également. En effet, Bradamante, pour tromper Alcine (I, 6), se fait passer pour Olympie, abandonnée par Birène-Roger, renvoyant sur le mode anecdotique à un récit enchâssé de l'épopée où Roland sauve Olympie abandonnée par son mari (chant 10) puis donnée en sacrifice à un monstre marin (chant 11). Autre exemple, l'épisode où Alcine tombe amoureuse de Bradamante (III, 3) n'est pas sans rappeler l'histoire de Fleur-d'épine, amoureuse de Bradamante qu'elle prend pour son frère jumeau Richardet. Celui-ci, pour la séduire, se fait passer pour sa sœur (22, 39-40 ; 25, 27-70).

Vivaldi à la croisée des chemins génériques et conventionnels

Dans un genre défini a posteriori comme l'*opera seria*, Vivaldi ose ajouter à la substance héroïque du livret des éléments comiques, notamment dans la scène où Roland, devenu fou, embrasse une statue de Merlin qu'il prend pour Angelica, et la déplaçant, rompt le sortilège qui l'enferme dans une caverne aveugle et met fin à l'enchantement d'Alcina. Le paladin se sauve donc par hasard et grâce à sa maladresse même (III, 10). L'ironie et l'humour de certaines situations, au moment où le nouvel opéra réformé tend à les évacuer, marque l'originalité de Vivaldi par rapport au contexte européen. Mais si Vivaldi fait figure de gardien du temple vénitien, il ne résistera pas à la mode napolitaine (les castrats s'imposent) ni à la virtuosité codifiée de l'*opera seria* dans ses opéras suivants. *Motezuma* (1733), *L'Olimpiade* (1734), *Bajazet* (1735), *Griselda* (1735), *Catone in Utica* (1737) adoptent une structure uniforme en trois actes, évacuent personnages et intrigues secondaires. En outre, ils évitent les ensembles et les chœurs, excluent les épisodes comiques et scindent récitatifs et *aria da capo*, éléments qui seront constitutifs de l'opéra *buffa* naissant.

L'originalité de son *Orlando furioso* par rapport aux autres fous vénitiens tient à la complexité du livret qui contient toute l'épopée de l'Arioste en condensé, faisant craquer de toutes parts les conventions du genre comme les traditions vénitiennes quant au traitement de la folie. En ce sens également, Vivaldi ne sera pas suivi. Quelques années après son dernier *Orlando*, Hændel reprendra le flambeau en centrant un des opéras de son cycle dit 'magique' (*Alcina, Orlando, Ariodante*) autour de la figure du paladin. Dans son *Orlando* de 1733 au King's Theatre de Londres, le compositeur bousculera encore davantage la structure des airs du 'furieux', entraînant le spectateur encore plus loin dans les hallucinations de son héros.

Le livret de Grazio Bracciolini reprend tout l'Arioste, y compris la substance comique à peine perceptible, jamais parodique. Cette frontière très mince qui repose sur la capacité de la musique à se détacher du livret (la partition attribuant des airs de bravoure à un héros dans une situation à la limite du ridicule) sera également le propre de l'opéra de Hændel. En revanche, les *Orlando* qui suivront pencheront désormais vers le genre héroïcomique avec Joseph Haydn et Giambattista Casti²⁹.

²⁹ 1782 : Haydn, *Orlando paladino*, dramma eroicomico, livret de Nunziato Porta d'après Badini, Eszterhaza.
[1796] : Casti, *Orlando furioso*, dramma eroicomico per musica, livret jamais mis en musique.

Annexe 1

Chronologie succincte des réécritures de l'Arioste dans les opéras du XVIII^e siècle

- 1705 : Campra, *Alcine*, livret d'Antoine Danchet, Opéra (Palais-Royal)
- 1707 : Louis La Coste, *Bradamante*, tragédie lyrique en cinq actes, sur un livret de Pierre-Charles Roy, Paris, Académie royale de musique
- 1708 : Giacomo Antonio Perti, *Ginevra, principessa di Scozia*, livret d'Antonio Salvi, Florence, Palazzo Pitti
- 1711 : Domenico Scarlatti, *Orlando ovvero la gelosa pazzia*, livret de Carlo Sigismondo Capece, Rome, Théâtre de Marie Casimire de Pologne
- 1713 : Vivaldi, *Orlando furioso*, livret de Grazio Braccioli d'après l'Arioste (peut-être représenté sous un prête-nom : Giovanni Alberto Ristori), Venise, Teatro Sant'Angelo**
- 1714 : Vivaldi, *Orlando finto pazzo*, livret de Grazio Braccioli d'après Boiardo, Venise, Teatro Sant'Angelo + reprise d'*Orlando furioso* d'après l'Arioste et sous son nom**
- 1714 : *Rodomonte sdegnato*, livret de Grazio Braccioli (déd. Vivaldi), musique de M. A. Gasparini, Venise, Teatro Sant'Angelo
- 1716 : Johan Joseph Fux, *Angelica vincitrice di Alcina*, festa teatrale, livret de Pietro Pariati, Vienne
- 1720 : Porpora, *Orlando* ou *Angelica e Medoro*, componimento teatrale sur un livret de Métastase (22 ans) d'après l'Arioste et Boiardo, Naples, Palais d'Antonio Caracciolo (manuscrit au British Museum)
- 1725 : Albinoni, *Alcina delusa da Ruggiero*, livret d'Antonio Marchi, Venise, Teatro San Cassiano (repris en 1732 au San Moisé sous le titre *Gli avvenimenti di Ruggiero*)
- 1727 : Vivaldi, *Orlando*, dramma per musica, Venise (troisième version d'*Orlando* d'après l'Arioste sur le même livret de Grazio Braccioli)**
- 1728 : Riccardo Broschi, *L'isola d'Alcina*, livret d'Antonio Fanzaglia, Rome (repris en 1729 à Parme sous le titre *Bradamante nell'isola d'Alcina*)
- 1733 : Hændel, *Orlando*, dramma per musica, livret anonyme d'après *Orlando ovvero la gelosa pazzia* de Domenico Scarlatti, Londres, King's Theatre
- 1735 : Hændel, *Ariodante*, dramma per musica, livret d'après *Ginevra, principessa di Scozia* d'Antonio Salvi, inspiré des chants 4 à 6 du *Roland furieux*, Londres, Royal Theatre, Covent Garden

1735 : Hændel, *Alcina*, dramma per musica, livret d'après Marchi et Fanzaglia, Londres, Royal Theatre

1736 : Vivaldi, *Ginevra, principessa di Scozia*, livret d'Antonio Salvi, inspiré des chants 4 à 6 du *Roland furieux*, Florence, Teatro della Pergola

1760 : Rameau, *Les Paladins*, comédie-ballet, livret de Duplat de Monticourt d'après une fable de La Fontaine basée sur le chant 43 du *Roland furieux*, Paris, Palais-Royal

1769 : Guglielmi, *Ruggiero*, opera seria, livret de Caterino Mazzolà, Venise

1771 : Guglielmi, *Le pazzie di Orlando*, opera buffa, livret de C. F. Badini, Londres

1771 : Hasse, *Ruggiero ovvero l'eroica gratitudine*, dramma per musica, livret de Métastase, Milan

1775 : Guglielmi, *Orlando paladino*, livret de Nunziato Porta, Prague

1778 : Piccinni, *Roland*, tragédie lyrique, livret de Quinault adapté par Marmontel, Opéra (Palais-Royal)

1779 : Joseph Schuster, *Ruggiero e Bradamante*, dramma per musica, livret de Catarino Mazzolà, Padoue, Nuovo Teatro

1782 : Haydn, *Orlando paladino*, dramma eroicomico, livret de Nunziato Porta d'après Badini, Eszterhaza

[1796] : Casti, *Orlando furioso*, dramma eroicomico per musica, livret jamais mis en musique

Annexe 2

Les opéras de Vivaldi d'après les manuscrits de Turin

1713 : *Ottone in villa*, livret de Sebastiano Biancardi alias Domenico Lalli, Vicence, Teatro delle Garzerie

Vivaldi commence son activité d'*impresario* pour le Teatro Sant'Angelo de Venise. Nous ne précisons que le lieu des spectacles donnés dans d'autres théâtres que celui-ci

1713 : *Orlando furioso*, livret de Grazio Braccioli, musique de G. A. Ristori (?)

1714 : *Orlando finto pazzo*, livret de Grazio Braccioli

1714 : *Orlando furioso*, livret de Grazio Braccioli (nouvelle édition), musique de G. A. Ristori + Vivaldi

- 1716 : *Arsilda, regina di Ponto*, livret de Domenico Lalli
Juditha triumphans, livret de Giacomo Cassetti, Venezia, Ospedale della Pietà
- 1717 : *L'incoronazione di Dario*, livret d'Adriano Morselli
- 1718 : *Armida al campo d'Egitto*, livret de Giovanni Palazzi, Venise, Teatro San Moisè
- Scanderbeg*, livret d'Antonio Salvi, Florence, Teatro della Pergola
- Teuzzone*, livret d'Apostolo Zeno, Mantoue, Teatro Arciducal
- 1719 : *Tito Manlio*, livret de Matteo Noris, Mantoue, Teatro Arciducal
- 1720 : *La Candace o siano Li veri amici*, livret de Francesco Silvani et Domenico Lalli, Mantoue, Teatro Arciducal
- La verità in cemento*, livret de Giovanni Palazzi et Domenico Lalli
- 1724 : *La virtù trionfante dell'amore e dell'odio, ovvero Il Tigriane*, livret de Francesco Silvani, Rome, Teatro Capranica
- Giustino*, livret de Niccolò Beregani et Pietro Pariati, Rome, Teatro Capranica
- 1726 : *Dorilla in Tempe*, livret d'Antonio Maria Lucchini
- 1727 : *Farnace*, livret d'Antonio Maria Lucchini
- Orlando, livret de Grazio Braccioli**
- 1728 : *L'Atenaide*, livret d'Apostolo Zeno, Florence, Teatro della Pergola
- 1730 : *Argippo*, livret de Domenico Lalli, Prague, Théâtre du comte Sporck
- 1731 : *Semiramide*, livret de Francesco Silvani, Mantoue, Teatro Arciducal
- 1732 : *La fida ninfa*, livret de Scipione Maffei, Vérone, Teatro Filarmonico
- 1733 : *Motezuma*, livret d'Alvise Giusti
- 1734 : *L'Olimpiade*, livret de Métastase
- 1735 : *Il Tamerlano (Bajazet)*, livret d'Agostino Piovene, Vérone, Nuovo Teatro dell'Accademia Filarmonica
- Griselda*, livret d'Apostolo Zeno et Carlo Goldoni, Venise, Teatro San Samuele
- 1737 : *Catone in Utica*, livret de Métastase, Vérone, Teatro Filarmonico
- 1738 : *Rosmira (fedele)*, livret de Silvio Stampiglia
- 1740 : Vivaldi quitte définitivement Venise pour Vienne

Du roman au théâtre : *Werther*, une adaptation à la scène d'Antonio Simone Sografi

Audren Moal

Université Paris-Sorbonne

Avant d'évoquer la genèse de la comédie intitulée *Verter*, il me paraît nécessaire d'évoquer quelques données biographiques sur un dramaturge que l'on a relégué aux oubliettes pendant près de deux siècles. Antonio Simone Sografi naît à Padoue le 29 juillet 1759, d'une famille d'origine grecque. Son père, chirurgien, le destine à une carrière d'avocat dès sa sortie de l'école des Jésuites. Ainsi, notre dramaturge s'inscrit à la faculté de droit de Padoue, mais présente déjà un vif penchant pour le théâtre. Après avoir obtenu son diplôme, il quitte Padoue pour Venise. C'est ainsi qu'alternant sa carrière d'avocat avec celle de poète il débute le 30 septembre 1786 avec une cantate intitulée *Deucalione e Pirra* pour le Casino d'Orfeo, une société de dilettantes des arts du spectacle qui comptait parmi ses inscrits aussi bien des Vénitiens que des étrangers. Sa première œuvre, un drame en musique, *Giovanna D'Arco*, devra cependant attendre l'année 1789 pour voir le jour. C'est ainsi que commence une intense collaboration avec le monde de l'opéra, intense comme toujours en ce qui concerne Sografi qui compte à son actif plus d'une centaine d'œuvres.

En 1793, il décide de se lancer, tout en restant anonyme, dans la comédie en confiant au théâtre San Giovanni Grisostomo deux farces qui connaîtront beaucoup de succès : *L'amor platonico* et *L'anglomania d'Italia*. À ces deux farces succéderont *Verter*, sa première comédie, à l'automne 1793, puis l'une de ses plus célèbres œuvres, *Olivo e Pasquale*, comédie aux accents goldoniens. Mais c'est l'année 1794 qui signe un tournant dans la carrière d'homme de théâtre de Sografi avec l'écriture de sa plus célèbre comédie, la seule qui puisse compter une édition relativement récente : *Le convenienze teatrali*. C'est cette œuvre qui fera de Sografi un nom sûr dans le milieu théâtral, un nom certain d'attirer les foules. Fort de cette notoriété, le dramaturge tente toutes les formes et tous les genres

que met à sa disposition l'écriture théâtrale. Il introduit ainsi toutes les nouveautés en la matière qui circulent dans les littératures européennes. Il connaît une brève période où il écrit pour le théâtre civique de la Municipalité de Venise, pendant l'occupation française, des comédies jacobines se transformant en un instrument de propagande politique. Il introduira aussi à Venise les théories de Diderot en les appliquant en des comédies larmoyantes dont *Verter* se teinte en maintes occasions.

Il continuera, par ailleurs, à collaborer avec le monde de l'opéra et tout particulièrement avec Mayr qui mettra en musique, en 1802, *Werther* tirant de la comédie de Sografi un livret. Il meurt en 1818. À l'automne 1793, il écrit donc *Verter*, comédie qui obtient un franc succès auprès du public comme le souligne son biographe officiel, qui écrit de la pièce qu'elle fut « la delizia dell'universale per quasi tutta la stagione », ajoutant que le théâtre « era appena capace di contenere la molta gente che accorrevà di sera ad applaudire l'ingegno del novello poeta ». Six ans après, *Il teatro moderno applaudito* recueille la pièce en l'insérant dans un des ces volumes et la gratifiant d'un élogieux commentaire. Comme on l'a remarqué auparavant, il est à compter parmi les nombreuses vicissitudes que put connaître cette pièce, l'adaptation qu'en fera Mayr pour l'opéra à peine dix ans après, témoignant du vif intérêt qu'avait le public pour le personnage de Werther, mais aussi de la notoriété de Sografi.

Cependant, si les critiques provenant du public sont élogieuses à l'égard du dramaturge padouan, celles-ci deviennent plus mitigées quand il s'agit de ses pairs. On peut ainsi citer Foscolo. Sografi précède de quelques années la publication du roman épistolaire *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. L'écrivain écrit ainsi, le 5 juin 1803, dans une de ses lettres à Spiridione Vordoni, qui avait voulu à son tour tirer une pièce de théâtre du roman foscolien :

Non ho potuto esaminare su la scena il dramma ch'ella ha tratto dalle Lettere di Iacopo Ortis. Invece l'ho letto; e parmi ch'ella sarebbe riuscito assai più in tutt'altro argomento. Se quelle Lettere acquistarono alcuna grazia presso i lettori, si deve ascrivere alla lenta e progressiva notomia del cuore e delle opinioni d'un unico personaggio che s'esprime con libertà d'ingegno e di stile. Ma se si fatto argomento può piacere a un lettore solitario, non piacerà mai allo spettatore d'una commedia ove bisogna più azione che sentimento. Ella – e l'autore della commedia tratta dal Werther prima di lei – ha sentito questo bisogno d'azione e di varietà di caratteri: quindi in questi due drammi non resta del protagonista che il solo nome, e qualunque senso piacevole la commedia potesse destare, è già

preventivamente distrutta dal senso che avevano destato le Lettere. Queste cose io le scrivo come opinioni, non come sentenze; e più per accusare l'argomento che lo scrittore.

L'écrivain souligne ainsi avec perspicacité l'impossibilité de traduire en un drame un roman constitué d'une seule voix et retraçant les difficultés et les pensées de l'âme. On y reviendra ultérieurement. Parmi les avis partagés, on peut compter de même celui d'un dramaturge, Kotzebue, que Sografi admirait particulièrement, si particulièrement qu'il en adapte plusieurs pièces pour les scènes vénitiennes. Il adapte ainsi, tout d'abord, *Il primo navigatore* ou bien encore *La Peirousa*. Il le citera, par ailleurs, comme un excellent dramaturge, bien que, selon lui, le théâtre allemand n'en soit qu'à ses premiers balbutiements par rapport aux autres scènes européennes, dans un prologue intitulé *La commedia italiana*, qui fait office d'*ars poetica* du dramaturge. Pour en revenir à la réception qu'en fit Kotzebue, auteur allemand, il fut reporté qu'il ria, lors de la représentation romaine, au suicide manqué de Werther par un expédient comique que l'on verra plus tard. Cette imitation superficielle du roman épistolaire goethéen est reportée par Bigoni un autre de ses biographes, qui dit à ce propos « tanto che se non l'avesse intitolata col nome di Verter in verità non ci potremmo accorgere dell'imitazione ».

Il n'en reste pas moins que cette adaptation témoigne de l'intérêt que pouvait déjà porter au livre le public italien de l'époque et ce bien avant le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. L'adaptation était monnaie courante au XVIII^e siècle : en témoigne la *Pamela* de Goldoni, adaptation de Richardson, ou bien le *Tom Jones* de Fielding dont fleurirent les transpositions théâtrales, parmi lesquelles on peut compter une adaptation de Sografi, mais aussi de Chiari avec sa trilogie théâtrale — *L'orfano perseguitato*, *L'orfano ramingo*, *L'orfano riconosciuto*.

Avant de procéder à l'analyse à proprement parler de la pièce, on se doit d'évoquer les différentes traductions italiennes du roman de Goethe qui circulaient à l'époque. Sografi ne connaît pas l'allemand et prend connaissance du texte en lisant une traduction. Au moment où Sografi exerce, on en compte deux.

La première traduction de *Werther* publiée est celle du milanais Gaetano Grassi, par la maison d'édition Poschiavo, bien qu'en réalité Michele Salom, un médecin de Padoue, soit le premier à avoir véritablement traduit l'œuvre comme le laissent supposer les quelques lettres échangées

avec Goethe. Ce dernier souhaite suivre de près l'évolution du travail comme il écrit dans sa lettre du 20 février 1782 en demandant à Salom de le laisser « scorrere il di lei manoscritto... Ricevuta ch'io abbia la traduzione, voglio dedicarvi parecchie ore, che spero avere nella prossima state disoccupate ».

Le traducteur reçoit l'imprimatur goethéen dans la même année 1782, mais ne publiera son manuscrit qu'en 1788. L'histoire de cette traduction du roman goethéen constituerait une trop longue digression par rapport au sujet. Il s'agit cependant de la traduction que Sografi lit au vu des liens qui unissent les deux personnages. Ils sont tous les deux de Padoue. Ils fréquentent les mêmes salons littéraires padouans, sont jacobins et francophiles. De plus, Salom est médecin et a fréquenté pendant quelques années les mêmes classes que le frère de Sografi, lui aussi médecin. À cela s'ajoute la conversion au catholicisme du traducteur qui choisira pour parrain le frère de Sografi. C'est donc avec toute probabilité que Sografi connut en premier lieu la traduction de Salom. On notera aussi la plus grande précision de cette traduction qui se réfère directement au texte, tandis que Grassi offre la traduction d'une traduction, pleine d'inexactitudes et d'omissions ; non que des omissions ne soient pas présentes chez Salom, mais elles sont toujours le fruit d'une réflexion plus approfondie et font parties d'un projet. Les souffrances du jeune Werther constituent dans le panorama intellectuel un élément à la fois nouveau et subversif, offrant un nouveau mode de pensée et soulignant le besoin de dépassement des valeurs morales absurdes de la société bourgeoise. Le roman épistolaire allemand enseignait l'insatisfaction, mais aussi la rébellion, le suicide du protagoniste étant sa plus haute démonstration.

Pour diffuser ce message, il fallait cependant l'atténuer pour éviter la censure et Salom faisait déjà beaucoup de remous dans le panorama politique padouan (ce facteur le poussera en effet en un premier temps à publier l'œuvre sous couvert de l'anonymat). Salom procède ainsi à quelques omissions au contenu trop subversif. Il procède, tout d'abord, à l'omission quasi totale de la lettre du 12 août 1771 où Werther conteste et désapprouve toute l'hypocrisie de la bourgeoisie ainsi que son culte de l'inutile bon sens dont elle se fait fort. C'est dans cette lettre que le protagoniste parle du suicide en le légitimant et le justifiant. L'interlocuteur de la lettre s'oppose à cette idée farouchement en s'en remettant au bon sens et à la raison de l'être humain qui ne peut vouloir mettre fin à ses jours. S'il y met fin, il ne peut être qu'en proie à la folie et à l'irra-

tionalité. Werther s'oppose à cette idée la jugeant insensé puisqu'elle se base sur une pensée aprioristique, sur une conviction acceptée en tant que règle générale.

Ainsi pour contrecarrer les arguments de son interlocuteur, il s'attaque à la structure familiale, au mariage et aux valeurs bourgeoises communes. Il s'en prend à cette classe sociale illuminée qui avait porté dans les rues le principe même de la raison, l'instituant comme précepte moral auquel elle se référerait sans cesse pour garantir et maintenir un ordre au sein de la société. Il critique cette raison qui soumet l'homme et pousse à la révolution et à l'annulation de toutes les valeurs. Pour la première fois dans le roman, on voit apparaître les pistolets qui serviront au suicide du jeune homme. Ce suicide représente l'acte de rébellion le plus puissant et violent puisqu'à travers la mort, l'annulation de soi, l'homme s'affranchit d'une pesante échelle de valeurs qu'il juge absurdes et dans lesquelles il ne se reconnaît pas. En s'affranchissant, il reprend possession de son être, de son âme. Il redevient libre et renaît en quelque sorte. Pour le protagoniste, la mort est bien effective, mais métaphoriquement cette mort, cette annulation de soi pousse l'être humain à réfléchir sur sa condition, à ne pas se satisfaire, à se rebeller pour mieux se dépasser. La vie dans une telle société est ainsi apparentée à la mort si l'on n'y adhère pas. Le choix de l'instrument pour mourir est tout aussi intéressant ainsi que les modalités, puisque Werther s'explode le cerveau, lieu de la raison par excellence. Il souligne ainsi une crise de valeurs et revendique avec les mêmes armes que ceux qu'il reproche que, loin d'être pathologique, sa folie est sensée et révolutionnaire. Il revendique le droit de l'homme de disposer de sa personne. Cette lettre est un des points essentiels du roman, mais Salom l'omet pour son caractère trop révolutionnaire modifiant de manière notable la structure du roman puisqu'il élimine le jeu des anticipations, la lettre du 12 août étant une sorte de répétition générale du suicide final.

Comme l'écrivait Foscolo, le roman ne se prêtait pas à une adaptation théâtrale, car il aurait fallu pour cela un « *bisogno d'azione e di varietà di caratteri* ». Sografi le pressent dans sa transposition puisqu'il ajoute un personnage de son cru, Giorgio, qui modifie complètement le cours de l'histoire. Giorgio est le précepteur de Giulietto et Valerio, les enfants de Carlotta et Alberto. Son amour pour Carlotta est réciproque. Il décide donc de se venger en faisant croire à Alberto, absent dans les premiers actes, que sa femme lui a été infidèle. Cette vengeance est mise en action

seulement lorsque Giorgio comprend l'inclination qu'éprouvent, l'un pour l'autre, Carlotta et Werther. Alberto, apprenant cela, ne met aucunement en doute la parole du précepteur et souhaite répudier sa femme. Ne pouvant supporter la nouvelle, mais aussi l'impossibilité de vivre son amour, Werther met du poison dans un verre de vin pour se suicider. Cependant son valet soustrait et remplace le verre de vin qui sera ensuite bu par un heureux hasard par Giorgio. Ce dernier, se croyant sur le point de mourir et voulant libérer sa conscience, accepte de confesser que tous ses dires n'étaient que mensonges. Le valet révèle alors que le vin n'était pas empoisonné. Giorgio est chassé, Werther part et le couple se réconcilie sous les yeux du public. Loin du caractère subversif du roman et du personnage, la comédie rétablit l'ordre moral bourgeois à la fin de la pièce. Les principaux personnages, Werther et Carlotta, restent figés dans l'histoire qu'ils vivent, les rendant même incapables d'agir. Les personnages secondaires, tous domestiques, font avancer et sont le moteur même de l'action. Toujours présents pour raconter ce qui se passe en-dehors de la scène, ils prennent aussi les décisions à la place de leurs maîtres, trop occupés à se complaire et se plaindre de leur misérable situation. La pièce s'ouvre, d'ailleurs, sur les deux domestiques de Werther, Ambrogio et Federico, qui discutent du changement d'humeur de leur maître en proie à la « più crudele delle passioni, l'amore senza speranza ». Paolina nous raconte, par exemple, les gestes d'Alberto après avoir découvert Werther à genoux devant sa femme : « È nella sua stanza. Vi sono entrata con un pretesto. Egli camminava a gran passi, batteva di tratto in tratto un piede e rivolgeva gli occhi al cielo. Mi faceva compassione ». Il arrive parfois que les domestiques rapportent les actions des autres domestiques. Ambrogio dit ainsi : « Paolina è venuta a prendere una tazza di brodo per la sua padrona, e tutti le abbiamo chiesto com'ella stava. Ci ha risposto ch'era in uno stato compassionevole, che il signore Alberto ad ogni costo voleva che si disponesse a ritornarsene da suo padre, e che stava vestendosi da viaggio ». Les serviteurs ont donc à l'intérieur de l'histoire une double fonction, celle d'acteur, mais aussi celle de spectateur, critiquant avec bon sens leurs maîtres et disant à voix haute sur scène ce que pense le véritable spectateur. Dans un de leurs échanges, Paolina et Federico s'inquiètent comme de bons domestiques fidèles et dévoués et tentent de trouver une solution pour leurs maîtres :

FEDERICO: Ditemi prima di tutto. Con qual occhio guardate l'amicizia che passa tra il mio padrone e la signora Carlotta.

PAOLINA: Volete ch'io vi parli ischiettezza?

FEDERICO: E ' quello che desidero.

PAOLINA: Ascoltatemmi dunque, e in poche parole vedrete s'io ho colpito nel vero. Sin dal momento che il signor Verter ha conosciuta la mia padrona, anche prima del tempo in cui divenne moglie del padrone, ho potuto scorgero agevolmente ch'ella trova il maggior suo piacere nel conversare e nello starsi con esso lui. La sua saviezza e la sua modestia, che le ha fatto sempre riguardare come sacri i suoi doveri, non mi ha lasciato penetrare più oltre, ma la vivacità e l'entusiasmo del signor Verter ha qualche volta manifestato ai miei sguardi ciò che ella si studiava di tenermi nascosto, cioè una reciproca, onesta sì, ma tenera ed amichevole parzialità. Questo sul principio. In progresso poi mi fu tolto ogni dubbio da certi piccoli dati, che in questi affari decidono interamente. Ve li accenno con brevità. Il suo umore brillante e faceto divenne lentamente riflessivo e melanconico. Due cose la divertivano assai, i suoi figli e la conversazione del signor Verter. Ora sembra che la conversazione abbia un pochino di preminenza. S'ella è trista, il signor Verter la rallegra; s'è allegra, la malinconia del signor Verter la rattrista: insomma, se non m'inganno, l'amicizia va dilatando le sue giurisdizioni, e il Cielo non voglia che sia lì per toccare i confini dell'amore.

Ambrogio, le deuxième serviteur de Werther, est à l'opposé de Federico. En effet, son bonheur passe toujours devant celui de son maître. Par de cinglantes répliques, il fait comprendre à Federico qu'il entend bien occuper sa fonction de domestique ni plus ni moins, ne voulant point se mêler de problèmes qui ne le regardent guère, qu'il ne comprend pas et ne veut absolument pas comprendre. C'est grâce à lui que la pièce se fait comique, car il ne prend rien au sérieux, se détachant de tous les autres personnages qui s'attendent toujours à d'imminentes catastrophes. Ainsi, il répond à Federico, qui s'inquiète des projets de suicide de Werther : « Ho un sonno che non mi permette di far complimenti ».

Car tous les personnages se préparent à la catastrophe faisant disparaître le comique que devrait pourtant avoir la pièce. Cette caractéristique fait en réalité penser au drame de Sografi comme à une comédie larmoyante dont elle semble avoir quelques traits. Tout d'abord, la structure de la pièce se présente sous la forme de cinq actes, comme le veut l'usage pour toute production sérieuse. En revanche, en ce qui concerne les personnages, Sografi ajoute les deux enfants, Giulietto e Valerio, inexistantes dans le roman goethéen. Ce sera Giulietto qu'insinuera le doute dans l'esprit de son père quant à la loyauté du précepteur, rapportant que ce dernier fait pleurer sa mère. Les enfants sont présents afin de provoquer la pitié du spectateur : victimes des adultes, ils ne cessent de demander leur père à leur mère et vice-versa. Comme le dirait avec un certain humour un

critique de la fin du XIX^e, Battistella, à propos des enfants dans la comédie larmoyante : « non strepitano mai, piangono sommessi, dormono molto e spesso, e son riservati per i momenti decisivi », comme on l'a souligné précédemment.

Les protagonistes ont quant à eux tendance à se laisser aller à un certain sentimentalisme ne cessant de soupirer et de se plaindre sur leurs mésaventures qui alourdissent non seulement leurs vies respectives, mais aussi l'intrigue et ralentissent le cœur de la pièce. Werther se complait d'ailleurs dans cet état de choses, savourant la souffrance qu'il éprouve et qu'il voudrait arrêter sans jamais y parvenir. Cette adaptation théâtrale finit, donc, par se transformer en une adaptation des goûts de l'époque, présentant ainsi un intérêt pour le lecteur d'un point de vue sociologique voire idéologique plus que littéraire.

⊕

« Ah!... tu m'as tuée ! – Gennaro ! je suis ta mère ! »
Lucrece Borgia-Lucrezia Borgia
da Victor Hugo a Gaetano Donizetti

Gianni Venturi

Institut d'Études de la Renaissance de Ferrare

Ella è donna che infame si rese,
che l'orrore sarà di ogni etade...

[...]

Mendace, spergiuara.
traditrice, venefica, impura.....
come odiata, è temuta dal paro;
ché potente il destino la fa.....¹

⊕

Nella traduzione del dramma hughiano di Giacinto Battaglia, 1837, Lucrezia è ben consapevole di come 'l'orrore' accompagni il suo nome: « Ah si, tu hai ragione! In fatto è vero, / il mio nome mette orrore». Nella rivelazione spietata degli amici di Gennaro, Lucrezia appare come il 'mostro':

DON APOSTOLO. Gennaro, questa donna cui tu ora parlavi d'amore, è un'avvelenatrice, un'adultera!

BEPPLO. Rea di ogni maniera d'incesto... co' suoi due fratelli, i quali, perché presi d'amore per lei s'uccisero l'un l'altro.

[...]

ASCANIO. Con suo padre...

[...]

OLOFERNE. Co' suoi figli, se figli avesse; ma il cielo non vuol concederne ai mostri suoi pari!²

¹ Felice Romani, *Lucrezia Borgia*. Melodramma in un prologo e due atti. Trascrizione del libretto a stampa per la prima rappresentazione dell'opera. Milano, per Luigi Giacomo Pirola, 1833 in «Quaderno della Fondazione Donizetti», 9 (Comune di Bergamo-Fondazione Donizetti, 2007), p. 71. Salvo specificazione di altra versione le citazioni si avvarranno sempre della presente.

² Victor Hugo, *Lucrezia Borgia*. Prima versione italiana di Giacinto Battaglia. Milano 1837, presso la Ditta Angelo Bonfanti tipografo-libraio., in «Quaderno della Fondazione

Il tema della mostruosità legata all'incesto così si presentava nella *LucreceBorgia* di Hugo:

DON APOSTOLO. Gennaro, cette femme à qui tu parlais d'amour est empoisonneuse et adultère.

JEPPO. Inceste è tous les degrés. Inceste avec ses deux frères qui se sont entretués pour l'amour d'elle.

[...]

ASCANIO. Inceste avec son père, qui est pape !

[...]

OLOFERNE. Inceste avec ses enfants, si elle en avait ; mais le ciel en refuse aux monstre !³

Per intendere il significato di una scelta – *quella* figura storica – e di un destino è necessario ripercorre come si forma la leggenda di Lucrezia. È proprio in Francia e con Victor Hugo che si instaura il mito della *dark lady*, di quella creatura del male che, complice delle trame di un potere 'romano', ha nel padre Alessandro VI e nel fratello Cesare, il Valentino, gli efferati protagonisti di una *prise de pouvoir* che non ha paragoni nel pur leggendario Rinascimento italiano di cui le stendhaliane *Chroniques italiennes* sono il più affascinante commento.

«*Lucrece Borgia*, Drame représenté pour la première fois, sur le théâtre de la Porte Saint-Martin, le 2 février 1833» mette in scena una Lucrezia che alla corte di Ferrara deve spiare gli orrendi delitti di cui si era macchiata. La figura di Lucrezia viene creata da leggende (o verità?) che correvano presso i contemporanei intessuta da una sua dissolutezza incestuosa che la rendeva allo stesso tempo figlia sorella amante e nuora del papa e del Valentino; una convinzione suffragata dalle letterarie accuse, ad esempio di un Sannazzaro, accuse che avevano un'origine politica dopo il voltafaccia papale operato con gli Aragonesi che da amici diventano nemici a causa della nuova politica filofrancese di Alessandro VI. Nell'opera di Hugo il *coup de théâtre* esplose con l'agnizione del giovane Gennaro perseguitato dalle attenzioni della duchessa di Ferrara e che solo al momento dell'uccisione conosce di essere figlio di Lucrezia e del di lei fratello Juan Borgia: «Ah!... tu m'as tuée! – Gennaro ! Je suis ta mère»⁴. Non si dimentichi che Hugo persegue in tutti i

Donizetti» cit., p. 113.

³ Victor Hugo, *Lucrece Borgia*, in *Théâtre*, édition établie par Raymond Pouillart, Paris, GF-Flammarion, 1979, pp. 73-74. Si segue codesta edizione per tutte le citazioni.

⁴ È interessante notare che Hugo ritornerà altre volte sul finale, come in quello pubblicato nel 1882 dove la rivelazione della maternità produce nel figlio una disperazione senza

suoi drammi ambientati in ciò che presume sia il momento storico più corrotto – vale a dire il Rinascimento italiano – una funzione moralizzatrice che ben si coniuga con l'esasperata coscienza romantica della tirannia e delle sue conseguenze a fronte e al confronto con la storia. Questa funzione troverà il suo punto di riferimento nella signora del Rinascimento, quella Lucrezia che la leggenda, ma anche una storia di parte, presenta come efferato simbolo di ogni perversione. Un dramma pruriginoso quello di Hugo che al di là della assoluta irrealtà romantica consegnava Lucrezia ad un immaginario che pur nella cauta e pedante 'riabilitazione' operata dal celebre libro di Ferdinand Gregorovius⁵, apparso qualche decennio dopo, così attento nella sua acribia svizzero-tedesca a darci ancora una volta un romanzo di Lucrezia suffragato però da importanti e non sempre precise ricerche d'archivio, proponeva ancora una volta un'immagine al nero della duchessa di Ferrara. Si profila allora per la prima volta, quella che sarà la linea portante dei ritratti storico-letterari di Lucrezia che nel passaggio da Roma a Ferrara acquisisce una nuova statura politica e morale sconosciuta a Roma, evidente a Ferrara⁶. Non è un caso che la corte estense abbia avuto tanta fortuna

redenzione e Lucrezia muore 'angelicata' dall'amore materno; o in un'altra dove Genaro, come l'Oreste della tragedia classica si rende conto del delitto commesso. Vedile in Victor Hugo, *Lucrece Borgia* cit., pp. 563-569 (n. 199).

⁵ Il volume di Gregorovius uscì nel 1874 in tedesco a Stoccarda. Contemporaneamente in italiano da Le Monnier col titolo Ferdinand Gregorovius, *Lucrezia Borgia, secondo documenti e carteggi del tempo*. L'edizione francese è del 1876. La parte del volume che riguarda il soggiorno di Lucrezia a Ferrara è stata ripubblicata recentemente: Ferdinand Gregorovius, *Lucrezia Borgia duchessa di Ferrara*, a cura di Graziano Gruppioni. Prefazione di Luciano Chiappini, Sabbioncello San Pietro (Fe), 2 G editrice, 2002.

⁶ Basti leggere queste righe di un delizioso volume, *The story of Ferrara*, una specie di guida che l'inglese Ella Noyes dedica a Ferrara e alla sua storia per i viaggiatori colti che hanno bisogno di 'rivivere' un passato italiano secondo le impressioni del *Grand Tour* ormai appannaggio anche delle nuove classi borghesi. La leggenda nera di Lucrezia è accolta in tutta la sua carica romantica, senza dimenticare però il passaggio da Roma a Ferrara che sancisce l'abbandono del mondo corrotto della corte romana per quello severo (nei limiti!) estense: «Eppure, sottratta ad un ambiente corrotto, pericoloso e depravato, sembra che fosse riuscita a mantenersi onesta e serena, come un uccello che vola su infiniti mari tempestosi, ignorando il pericolo e mantenendo intatte le sue piume [...]. E, una volta giunta al palazzo di Alfonso, nulla macchiò più la sua buona reputazione...» Questa attenuazione della leggenda nera di Lucrezia con la dicotomia propria dei due momenti, romano e ferrarese, non solo risale ai contemporanei, ma è ancora facilmente riscontrabile anche nelle analisi recenti. Un particolare è tuttavia indice del clima di moralità borghese entro cui nasce il libro della Noyes, così vicina a certi *clichés* ripresi nei sublimi racconti di Henry James e a certa *pruderie* ancora in voga all'inizio del Novecento. Secondo la scrittrice la 'svolta' di Lucrezia era stata in qualche modo aiutata dall'intransigente atteggiamento degli Estensi per cui «anche se Lucrezia, come

tra Ottocento e Novecento presso gli scrittori e poeti. Cominciò Gøethe, pellegrino a Ferrara, come Montaigne, alla prigione in cui fu incarcerato su ordine del duca di Ferrara Torquato Tasso e, nello stesso tempo, autore di un dramma, *Torquato Tasso*, in cui il primo poeta moderno d'Europa rappresenta la coscienza infelice del poeta in lotta e in aperta ribellione ai crimini di una corte, quella estense, che in nome della ragion di stato non esita a condannare Tasso al suo destino di recluso pur non riuscendo a spegnere in lui l'anelito della libertà d'artista. Si prosegue con l'altro mito di Ugo e Parisina, l'uno figlio del marchese Niccolò III, nonno di Alfonso I, il marito di Lucrezia, l'altra, moglie e matrigna del giovane principe che come nel caso dei danteschi Paolo e Francesca vengono trovati in flagrante adulterio e condannati alla decapitazione. Di questo fosco dramma si fecero interpreti dapprima Donizetti, poi D'Annunzio che lo portarono sulle scene, immagine riflessa di una vita inimitabile che spezza ogni vincolo etico nella convinzione di poter attingere per i pochi predestinati la condizione superumana⁷. È tuttavia con Maria Bellonci e con il suo fortunatissimo romanzo storico uscito per la prima volta nel 1939 e ristampato e ampliato fino all'edizione *ne varietur* uscita postuma nel 1994 nella collana dei Meridiani Mondadori⁸ che Lucrezia ha finalmente una fisionomia storicamente accettabile, senza

si supponeva, avesse avuto qualche capriccio per la testa, il ricordo di Parisina la rese certamente molto cauta. Così, la sua condotta irreprensibile come duchessa di Ferrara riscattò l'immeritata fama che il corrotto mondo della sua giovinezza le aveva imposto» (Ella Noyes, *The story of Ferrara*. Ferrara, Corbo, 1998, pp. 113-114).

⁷ Il libretto della *Parisina* (1833) di Donizetti è di Felice Romani e, assieme a *Torquato Tasso* e a *Lucrezia Borgia* viene a formare una sorta di trilogia ferrarese compatta, se non stilisticamente coerente, dal momento che le tre opere appartengono allo stesso anno e si susseguono cronologicamente senza interruzione (cfr. anche Maria Serena Mazzi, *I labirinti del potere. Este e Malatesta, Parisina e altre storie dall'Italia di primo Quattrocento*, Ferrara, Nuove carte-L'altra storia/Medioevo, 2010); Gabriele D'Annunzio, *Parisina* (1912), in *Teatro-Tragedie Sogni Misteri*, con un avvertimento di Renato Simoni, Milano, Mondadori, 1939, vol. I, pp.713-798. Il manoscritto della tragedia fu regalato dal poeta alla città di Ferrara. Si veda ora, Gabriele D'Annunzio, *Parisina* secondo il manoscritto ferrarese della Biblioteca Ariosteia, a cura di Francesca Mellone e Giuseppe Muscardini, Comune di Ferrara, 2000; a sua volta la *Parisina* dannunziana è stata musicata da Pietro Mascagni nel 1913.

⁸ Maria Bellonci, *Lucrezia Borgia*, in *Opere*, a cura di Ernesto Ferrero, Milano, Mondadori, vol. I, «I Meridiani», 1994. L'edizione raccoglie anche gli studi preliminari e quelli intorno alla figura di Lucrezia: dal *Quaderno di "Lucrezia Borgia"* allo studio sui gioielli e sugli alberi genealogici dei Borgia, ma soprattutto la bellissima *Intervista impossibile* scritta per la radio negli anni Settanta del Novecento e letta dalla grande attrice Anna Maria Guarnieri e da cui, proprio per l'anno lucreziano (2001), il regista Florestano Vancini ha realizzato un video di grande coinvolgimento grazie anche alla *performance* di Caterina Vertova che ha dato a Lucrezia un volto intenso e sofferto.

nulla togliere alla carica mitica che la connota. La totale adesione della scrittrice al suo personaggio, la capacità di dominare le fonti d'archivio minuziosamente esplorate, la vivezza di una cultura che la rende capace di interpretare un documento, ma anche di commentare il catalogo dei gioielli della Borgia da lei pubblicati in appendice, le finissime indagini sull'amore tra la duchessa e Pietro Bembo non tolgono però ancora una volta l'impressione di una costruzione di un mito, positivo questa volta, che tuttavia si presenta come immagine proteiforme ed elusiva. Chi ancora oggi si recasse al Monastero del Corpus Domini di Ferrara dove l'appena trentanovenne Lucrezia chiuse i suoi giorni nel 1519 potrebbe sentirsi ripetere dalle suore di clausura che custodiscono le tombe estensi che Lucrezia visse da santa; che nel suo corpo al momento della vestizione fu trovato un cilicio, che la sua fama di pietà e religiosità fu d'esempio alla città e alla corte⁹. Dunque santa o «puttana» come senza complimenti la bollò un ambasciatore alla corte papale di Roma? Questa dicotomia sarebbe lo scoglio da evitare per non creare un nuovo mito e per darne verosimilmente una immagine scevra da questa eterna dualità che tra Otto e Novecento rese così celebre la figlia di Alessandro VI. Se in tutta l'iconografia di Lucrezia non riusciamo a trovare un ritratto che ci abbia consegnato le sue *vere* fattezze, è allora necessario non più inseguire i pensieri o meglio le *arrière-pensées* di una impossibile restituzione storica che ci è stata consegnata come mito, ma vedere perché questo personaggio sia divenuto mito *malgré lui*. Quando Alessandro VI occupa il trono papale, la politica italiana così fragile nel suo improbabile equilibrio, è minacciata dalle mire dei re francesi e dalla volontà espansionistica della dinastia aragonese a Napoli. Egli ha di fronte a sé, come interpreta Manuel Vaquero¹⁰ attento studioso della politica bor-

⁹ Una intelligente lettura degli aspetti contraddittori di Lucrezia, della sua sincera religiosità ma anche della sua ammessa sensualità è quella offerta da Elettra Testi, *Lucrezia Borgia tra realtà e leggenda, tra storia e mito*, in «Quaderni della "Dante"», VII (2001-2002), a cura di Luisa Carrà Borgatti (Ferrara, 2002), pp. 69-77 e *Fra sacro e profano. La tormentata vicenda umana di Lucrezia Borgia*, in «Ferrara. Voci di una città», 15 (dicembre 2001), pp. 44-49. Alle celebrazioni lucreziane va ascritto il volume che sarà di riferimento al tema di questo lavoro: *Lucrezia Borgia. Storia e mito* a cura di Michele Bordin e Paolo Trovato, Pubblicazioni dell'Università di Ferrara, IX, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2006.

¹⁰ Manuel Vaquero Piñero, *Gloria Domus Borgiae. Alleanze familiari e rapporti politici negli stati italiani del Rinascimento*, relazione letta alla V Settimana Altissimi Studi dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara (*L'età di Alfonso I*) nel settembre 2002. Sul viaggio di Lucrezia da Ferrara a Roma e sulla grande importanza di quell'avvenimento per le sue implicazioni politiche, si veda Manuel Vaquero Piñero, *Pompa forzata. La vita in corte come fattore di spesa*, in *Pompa sacra. Cultura materiale e la messa in scena*

giana, molte possibilità e scelte. La situazione è così fluida e incerta che proprio la politica matrimoniale per Lucrezia è indice di questa disponibilità ad alleanze per misurarne la fattibilità e la convenienza. Tutto è *in fieri*: perfino il nuovo assetto urbanistico e la committenza artistica a Roma seguono questa incertezza di una politica inventata giorno per giorno. Dopo un primo matrimonio, combinato dai congiunti con Giovanni Sforza signore di Pesaro che incappa nello sfavore borgiano e verrà costretto all'annullamento del matrimonio per presunta impotenza pur di avere salva la vita, la soluzione apparentemente più facile è quella dei una alleanza con gli Aragonesi di Napoli, naturali 'connazionali' dei Borgia spagnoli e del re di Spagna. Si contratta allora il matrimonio di Lucrezia con Alfonso di Bisceglie. Il precipitare della situazione politica rende inopportuna quell'alleanza che si conclude col sangue e nel sangue. Lucrezia non è affatto docile alle volontà paterna e fraterna, per cui la Borgia tenta di salvare il marito sfuggito al primo agguato del Valentino, curandolo e nascondendolo nel proprio appartamento dove fecero irruzione i sicari che lo finirono mentre Lucrezia si era assentata per brevi momenti. La inesorabile 'campagna acquisti' di alleati politici attraverso il matrimonio si conclude con una terza unione quella con l'eredità del duca di Ferrara, Ercole I, il futuro Alfonso I a cui Lucrezia va sposa nel 1502. Sembra che sia proprio Lucrezia al di là delle varie proposte del padre e del fratello a scegliere Alfonso d'Este, alleato di quel re francese che è ora il più potente amico del papa. Non sappiamo, se non per la bellissima lettera di condoglianza che Bembo le scrive alla morte del padre¹¹, quali siano le reazioni ancora una volta politiche di chi vede non sicura la posizione della giovane duchessa alla corte di Ferrara, dopo la «ruina» provocata dalla morte del padre e ancor più dalla strage di Senigallia operata dal Valentino nei confronti degli alleati e nemici: i signori delle Romagne e delle Marche. Ma allora bisogna rivolgersi a Machiavelli e a Guicciardini se vogliamo avere una chiave di lettura più nuova, ma anche più realistica. Gli strumenti della grandezza papale, i suoi figli, sono consenzienti perché su di loro il padre esercita quel potere che li vuole grandi: un progetto che anche oggi stupisce per arditezza di pensiero e per spregiudicatezza dei mezzi operati. Logico, dunque, che la propaganda nemica della politica borgiana

del Papato alla fine del medioevo (1420-1527), a cura di T. Ertl, Roma, Istituto Italiano per il Medio Evo, 2010, pp. 181-200.

¹¹ Pietro Bembo-Lucrezia Borgia, *La grande fiamma. Lettere 1503-1517*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Archinto, 2002, pp. 51-53 (n.11). Sul grande intellettuale e anche sulla sua vicenda ferrarese si vedano i fondamentali studi di Carlo Dionisotti, *Scritti sul Bembo*, a cura di Claudio Vela, Torino, Einaudi, 2002.

e i riflessi nelle corti e nelle diplomazie producesse da allora, vivente Lucrezia, il mito nero della sua dissolutezza¹². Nasce così la possibilità di leggere la vita di Lucrezia, come ci è stata testimoniata dalle cronache e dai documenti, attraverso gli strumenti retorici della propaganda o quelli infinitamente più complessi dell'immaginario letterario. Lucrezia si trova a Ferrara in diretto contatto con una scuola letteraria che non ha eguali in Italia in quegli anni; qui non solo intreccia un'amicizia singolare con Pietro Bembo, ma con Ercole Strozzi, con Celio Calcagnini, con Giangiorgio Trissino e con i migliori intellettuali di quel tempo¹³. Roma le ha offerto Pinturicchio l'affrescatore delle stanze borgiane in Vaticano e il modesto Cantalicio, autore di quegli *Spectacula Lucretiana* che esaltano la potenza del casato al tempo delle nozze estensi e della partenza da Roma per Ferrara; nella città estense sarà Pellegrino Prisciani a organizzare gli *spectacula*, quel Prisciani che ha pensato il più bel ciclo pittorico del Rinascimento: il salone dei Mesi di Schifanoia.

Non è ben chiaro, ma è presumibile, che Lucrezia, duchessa dal 1505 avesse corte personale; certo è che, solo poco prima della morte del suocero Ercole I, aveva ottenuto, in cambio della favolosa dote di centomila ducati e di altri ottantamila in gioie e guardaroba, più i feudi di Cento e della Pieve e praticamente l'esenzione della tassa di infeudamento da corrispondere alla Curia, una rendita annua di dodicimila

¹² L'origine della leggenda nera su Lucrezia e i Borgia sta nel celeberrimo *Liber notarum* di Giovanni Burcardo, maestro delle cerimonie pontificie sotto tre papi, Innocenzo III, Alessandro VI, Giulio II. Burcardo era maestro delle cerimonie pontificie, vale a dire sovrintendente alle funzioni liturgiche del papa e obbligato a lasciarne descrizione per il futuro. Egli testimoniò, nell'apparente oggettività della descrizione, quello che lo stesso Pastor bollò come le 'nefandezze' borgiane. Burcardo era del partito dei della Rovere, vale a dire dei più implacabili nemici dei Borgia che succedettero alla morte di Alessandro VI con il terribile Giulio II e quindi i suoi giudizi o sono influenzati e corretti per una *damnatio memoriae* dei Borgia oppure, probabilmente scritti da altra mano. Un equilibrato giudizio sulla figura di Burcardo si deve a Annibale Ilari, *Il "Liber notarum" di Giovanni Burcardo*, in *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI, Atti del Convegno (Città del Vaticano-Roma 1-4 dicembre 1999)*, a cura di Maria Chiabò, Silvia Maddalo, Massimo Miglio, Anna Maria Oliva, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 2001, vol. I, pp. 249-323. Un affascinante ritratto della Roma borgiana con l'assunzione di tutti i miti e le 'nefandezze' della famiglia spagnola è il bellissimo romanzo (che di romanzo si tratta e non di storia romanzata, dove anche il Burcardo è un personaggio del male) di Manuel Vásquez Montalbán, *O Cesare o nulla. I Borgia. Delitti e amori di una famiglia alle origini della modernità*, Milano, Frassinelli, 2002.

¹³ Antonia Tissoni Benvenuti, *L'arrivo di Lucrezia a Ferrara*, in *Lucrezia Borgia. Storia e mito cit.*, pp. 3-22.

ducati per mantenere il suo seguito¹⁴. Lucrezia non solo riceve i necessari e dovuti omaggi dei cortigiani poeti come Ariosto o gli Strozzi, o Celio Calcagnini o Paolo Giovio, il potentissimo cardinale che scrisse un'importante vita di Alfonso I⁵, ma anche quelli dei musicisti insigni tra cui spicca il nome e l'opera di Bartolomeo Tromboncino¹⁶ straordinario compositore di *frottole* e di musica a ballo o Adriano Willaert o Don Antonio Rigum ferrarese o il più grande di tutti Josquin De Prés, il maestro fiammingo iniziatore della scuola ferrarese e autore della celeberrima *Missa Hercules Dux Ferrariæ*. Il rapporto della corte parallela della duchessa con i poeti e intellettuali di corte è più sfumato e ancora una volta affidato ai generi letterari e all'immagine retorica della signora di Ferrara. La corte ferrarese ricca di intellettuali umanisti, quasi tutti allievi e seguaci del grande Guarino Veronese, offre per le nozze una ricca messe di *Epitalami* come quelli di Celio Calcagnini, Nicolò Panizzati e Pellegrino Prisciani¹⁷. Solo quello di Prisciani verrà recitato alla presenza degli sposi. Ariosto a quel tempo ancora al servizio del fratello del duca, il cardinale Ippolito, compone il suo *Epitalamio* inserito nei *Carmina* del Pigna¹⁸, che ebbe solo nell'Ottocento una tra-

¹⁴ Sulle capacità di Lucrezia di amministrare al meglio il proprio patrimonio cfr. Franco Cazzola, *La città, il Principe, i contadini. Ricerche sull'economia ferrarese nel Rinascimento 1450-1630*, Ferrara, Corbo, 2003.

¹⁵ Si veda il *Commentario delle cose di Ferrara / et de' Principi da Este*, / di M. Giovambattista Girdali / Gentilhuomo Ferrarese / aggiuntovi la vita di Alfonso da Este, duca di / Ferrara, descritta dal Giovio, in Venetia, appresso Gio. Battista, & Gio. Bernardo / Sess. M. D. XCVII.

¹⁶ Gianni Venturi, *Ariosto, Ferrara e la musica*, in *Parnasse et Paradis. L'Écriture et la Musique. Actes du Colloque international des 14, 15 et 16 Mai 2009*, sous la direction de Camillo Faverzani, Saint-Denis, Université Paris 8, 2010, «Travaux et Documents», pp. 321-332.

¹⁷ Cælii Calcagnini Ferrariensi. *In illustrissimi divi Alphonsi Primogeniti Herculis Ducis Ferrariæ ac Divæ Lucretiæ Borgiæ Nuptias Epitalamium*, Venetiis, ex Officina Erasmiana, Vincentii Valgrisi, MDLIII. Pellegrino Prisciani, *Oratio in nuptiis Alphonsi I Estensis et Lucretiæ Borgiæ*, BCAFe, Classe I 205, in *Miscellanea storica ferrarese (secc. XVI-XVII)*. Niolò Mario Panizzati, *Poemata. Clypeus Plautinus: Epitalamium: Carmen nuptiale: Epigrammata. Pro Illustrissimo Alphonso Estense & Excellentissima Lucretia Borgia Sponsis*, BCAFe, classe I 256. Le indicazioni con accurate schede bibliografiche si possono leggere ora in *Lucrezia Borgia a Ferrara. Testimonianze librarie e documentarie di un mito. Quaderno per un catalogo*, a cura di Alessandra Farinelli Toselli, Centro Stampa del comune di Ferrara, 2002. Si vedano anche le schede delle opere nel Catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Bonacossi, 5 Ottobre-15 dicembre 2002) *Lucrezia Borgia*, a cura di Laura Laureati, Ferrara, Ferrara Arte, 2002.

¹⁸ Ludovico Ariosto, *Epithalamium*, in Io. Baptistæ Pignæ, *Carminum li. Quattuor ad Alphonsum Ferrariæ principem. His adiunximus Cælii Calcagnini carm. Lib. III. Ludovici Ariostii carm. Lib II*, Venetiis, ex Officina Erasmiana, Vincentii Valgrisi. MDLIII.

duzione italiana. Nell'*Epitalamio* due cori di Ferraresi e di Romani cantano *alternatim*: gli uni esprimono la gioia per l'arrivo di così gran signora, gli altri rimpiangono la perdita della gemma più preziosa della corte romana. Lucrezia diventa così l'occasione per celebrare la grandezza del casato estense, le nozze diventano un pretesto per esaltare la presente e futura grandezza estense a cui Roma concede il privilegio della figlia del papa, «*pulcherrima Virgo*» e sull'onda del tramonto della gloria romana (non è leggenda che in quel tempo Ferrara avesse più abitanti di Roma) e della fiaccola della civiltà che altre città raccolgono, Ferrara è felice città al presente «*At nullos tantum iactat Ferrarie cultus, / quam quod te dominam accipiat, pulcherrima Virgo*»¹⁹. L'immagine della bellissima vergine, dei suoi casti e onorati costumi (un termine legato alla *laudatio*) è evidentemente retorica²⁰ se si pensa che Lucrezia è al terzo matrimonio! ma soprattutto che il primo fu annullato, *rato e non consumato*, quando la giovanissima Borgia era incinta; tuttavia l'immagine della *Virgo* diventa il *topos* dominante nella corte estense. Che poi Pietro Bembo, Francesco Gonzaga o altri potessero insidiare quel mito e quell'immagine spiegherebbe le reazioni di Alfonso ai supposti o reali tradimenti della moglie. Il duca, ad esempio, fa svuotare la *Delizia* di Medelana, abituale luogo d'incontro di Lucrezia con il Bembo oppure, attraverso un abile opera diplomatica tenta di spegnere quel supposto fuoco d'amore tra la duchessa di Ferrara e il suo ardente cognato, marito di quella Isabella d'Este, anche lei figlia di Ercole, considerata *La prima donna del mondo*, come suona il titolo della bellissima mostra che Vienna dedicò a Isabella nel 1994. La costruzione della superiorità morale della duchessa di Ferrara si fonda principalmente su ciò che Ariosto, per definire l'immagine stessa della Borgia, riassume in tre lodi: «la beltà, la virtù, la fama onesta»²¹. Particolare rilievo me-

L'edizione di cui mi sono servito è Ludovico Ariosto, *Carmina*, in *Opere*, a cura di Mario Santoro, Torino, UTET, 1989, vol. III, pp. 69-180.

¹⁹ *Epitalamio*, in *Carmina* cit., LIII, p.155: «Ma di nessun altro onore Ferrara si vanta tanto quanto di ricevere te, signora, o vergine bellissima».

²⁰ Si pensi almeno al mito della Vergine negli studi della Yates : Francis Yates, *Elisabetta I come Astrea*, in *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 39-96.

²¹ «Che ti dirò de la seconda nuora, / succeditrice prossima di questa? / Lucrezia Borgia, di cui d'ora in ora / la beltà, la virtù, la fama onesta / e la fortuna crescerà non meno / che giovin pianta in morbido terreno» (Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1966 – XIII, LXIX, 3-8 –). Si veda anche Anna Maria Fioravanti Baraldi, *Lucrezia Borgia: «la beltà, la virtù, la fama eterna»*, con la pregevole *Introduzione storica* di Marco Folin, Ferrara, Corbo, 2002 e Giorgio Dilemmi,

rita l'esaltazione di Lucrezia operata nel *Furioso*. Ariosto, già nel 1506 aveva composto un elogio di Lucrezia che apparve nella *Egloga I*, dove si ricordava la terribile vicenda della congiura dei due fratelli del Duca, Don Giulio e Ferrante contro Alfonso e Ippolito²². La vicenda narrata da un grande scrittore novecentesco, Riccardo Bacchelli²³ aveva provocato un caso giuridico che si risolve in una dimostrazione della magnanimità del principe: i due fratelli del duca condannati a morte per il delitto di lesa maestà sul patibolo verranno graziati e obbligati a trascorrere il resto della propria esistenza nella torre del Castelvechio. Nell'egloga l'elogio della duchessa di cui Tirsi-Ariosto narra le virtù ad un coro di pastori è tutta tessuta di richiami colti e nell'alta retorica del componimento letteratissimo si celebrano «le liggiadre fattezze e il bel sembante» ma soprattutto «chi noticia avea di lei più inante / extollea più l'angelica beltade / de l'altissimo ingegno e l'opre sante»²⁴. Dunque bellezza più costumi santi «Davano a lei quella inclita onestade / che giunta con beltà par che si stime / al nostro tempo ritrovarse in rade». Il grande animo di Lucrezia è un *topos* delle virtù femminili ben conosciuto in ambito rinascimentale. La duchessa di Ferrara sfugge dunque ad una precisa individuazione anche attraverso l'elogio delle virtù che rendono Lucrezia un modello *vero* ma nello stesso tempo perfettamente irreali: vero in quanto vera è la tecnica retorica che descrive quella perfezione assoluta propria della modellizzazione letteraria; irreali, in quanto nessun ritratto letterario o visivo può rendere storicamente accettabile quella figura campita nell'immaginario. Per descrivere le virtù femminili Ariosto nell'*Orlando furioso* immagina un «gran palazzo» dove, in una ricca stanza si erge una fontana che ha otto lati nel basamento e nel pilastro di ognuno è scolpita una «gran donna» e le otto statue che le rappresentano «son d'abito e di faccia differente, / ma grazia hanno e

«Giovin pianta in morbido terreno». *Lucrezia Borgia nella Ferrara dei poeti*, in *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, cit., pp. 23-42.

²² *Egloga I*, in Ludovico Ariosto, *Opere*, cit., vol. III, pp. 328-342.

²³ Riccardo Bacchelli, *La congiura di Don Giulio d'Este e altri scritti ariosteschi*, Milano, Mondadori, 1958.

²⁴ «Sarebbe stato, appresso il caso forte / del iusto Alfenio, e quella orrenda e vasta / ruina che traea con la sua morte, / gran duol veder che la sua donna casta, / saggia, bella, cortese e pellegrina, / in stato vedovil fusse rimasta»; «Tutti la singular grazia del volto, / le liggiadre fattezze, il bel simbiante / e quel celeste andar laudavan molto. / Ma chi noticia avea di lei più inante, / extollea più l'angelica beltade / de l'altissimo ingegno e l'opre sante. / Davano a lei quell'inclita onestade / che giunta con beltà par che si stime / al nostro tempo ritrovarsi in rade» (in *Egloghe I*, cit., vv. 232-237 e vv. 262-270, pp. 340-342).

beltà tutte ugualmente». Ariosto immagina che ogni statua sia accompagnata da due poeti che in mano hanno «lunghe et amplissime figure» che hanno il compito di tramandare la virtù della effigiata eroina attraverso il preciso sistema del parallelo delle arti. L'elogio ariostesco di Lucrezia è basato sul confronto e sulla similitudine tra la Lucrezia romana – quella della storia antica – e la Lucrezia novella che supera l'antica per la «beltà, la virtù, la fama onesta»: «La prima iscrizione ch'agli occhi occorre, / con lungo onor Lucrezia Borgia noma, / la cui bellezza et onestà preporre / debbe all'antiqua la sua patria Roma. I duo che voluto han sopra sé tôrre / tanto eccellente et onorata soma, / noma lo scritto: Antonio Tebaldeo, / Ercole Strozza; un Lino et un Orfeo»²⁵. Un alto esercizio di stile dove le virtù appaiono confortate dalla presenza di due poeti che ebbero, almeno per uno di loro, un'importanza non indifferente nella vita della 'reale' Lucrezia. Antonio Tebaldeo alla corte estense è considerato il primo degli intellettuali la cui facondia gli permise di svolgere l'importante esercizio di precettore di Isabella quando la giovane estense andò sposa a Francesco Gonzaga. Cantò Lucrezia, di cui fu segretario dal 1504 almeno fino al 1508 in molti componimenti d'occasione²⁶. Di questo tema – il paragone tra Lucrezia romana e ferrarese – fece un *leit-motiv*: si veda il sonetto 422 dove la palma va a favore della moderna Lucrezia, più «honestà» dell'antica anche se nessun Tarquinio osa portare affronto alla «Beltà» che «con tanta maestà si trova». Il caso di Ercole Strozzi è invece più complesso. Ercole diventa intimo della duchessa e si prodiga a procacciare per lei stoffe preziose che arricchiscono il sontuoso guardaroba di Lucrezia. Il suo ruolo di confidente e di custode dei segreti del cuore della duchessa lo vede esposto in una corte dove anche gli atti formali sono letti secondo la logica del secondo grado di interpretazione. Il raffinatissimo poeta in latino paga la fedeltà a Lucrezia – si dice – ed è assassinato nel 1508 all'angolo di Casa Romei, mandante forse Alfonso I che lo avrebbe così punito. Probabilmente, anche se le ipotesi rimangono tali, Ercole sconta il suo matrimonio con la bellissima Barbara Torelli già sposa ad Ercole Bentivoglio familiare del duca del quale è acerrimo nemico. La realtà, di nuovo, è affidata ad un monumento letterario, edito da Aldo Manuzio nel 1513 che raccoglie la produzione poetica di Tito Vespasiano Strozzi e di Ercole con dedica a Lucrezia *Aldus Manutius Romanus divæ Lu-*

²⁵ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso* cit. (XLII, LXXXIII).

²⁶ Antonio Tebaldeo, *Rime*, a cura di Tania Basile e Jean-Jacques Marchand, Modena, ISR-Panini, 5 tt., 1989.

*cretia Borgiae duci Ferrariae s.p.d.*²⁷ Qui siamo di fronte ad un capitolo importantissimo della cultura rinascimentale: non solo Ercole è allievo di Aldo, ma il grande filologo ed editore fu intrinseco di Lucrezia tanto da nominarla sua esecutrice testamentaria. Nella vicenda storica il poeta-umanista, discendente dalla famiglia fiorentina e esule a Ferrara con il padre Tito Vespasiano Strozzi²⁸ ha un ruolo straordinario nella vita di Lucrezia. Nella sua villa di Ostellato ospita Pietro Bembo che intreccerà con la duchessa di Ferrara un amore che, nonostante le lacrime sparse da Byron (che sottrae un capello dalla ciocca bionda ritrovata tra le carte del Bembo e conservate in una teca alla Biblioteca Ambrosiana di Milano), reputo sia stato un amore letterario. Questo presunto amore va decisamente orientato verso quella indicazione letteraria che acquisisce ma non fonda il ritratto sui momenti esistenziali del protagonista. Bembo nella intensa stagione ferrarese e nell'appassionata corrispondenza con Lucrezia scrive già con la convinzione e la decisione di dare alle stampe quelle lettere che puntualmente appaiono nell'edizione veneziana dello Scotti del 1552²⁹, trascelte, impostate secondo una idea d'amor platonico e cortigiano che nella dedica alla stessa Lucrezia degli *Asolani* rappresentava la massima trascrizione letteraria di un amore fittizio. È poi interessante sottolineare che questa dedica appare solo in alcuni esemplari della edizione Aldina del 1505³⁰ che, secondo Carlo Dionisotti, è la prova di una cautela assai viva nel mescolare vita privata e formalizzazione letteraria. Così le lettere di cui Bembo organizza l'iter diventano esempio pratico di uno dei generi letterari più importanti del Rinascimento. Lucrezia, nella corrispondenza con il Bembo impone una sigla FF. misteriosa che creava 'la donna dello schermo' ovvero l'icona letteraria di un amore destinato alle stampe.

All'alba del ventunesimo secolo la leggenda nera di Lucrezia può ripetersi i caratteri del mito che interessò Hugo e che rese popolare quella

²⁷ Se ne veda la scheda bibliografica con la lettera dedicatoria a Lucrezia nel Catalogo della mostra *Lucrezia Borgia*, cit., p. 160 (n. 28).

²⁸ Sul ruolo culturale e sulla figura di Ercole e di Tito Vespasiano si veda l'importante studio di Claudio Cazzola, *«Imperat illa deis»: modelli classici negli epigrammi di Tito ed Ercole Strozzi per Lucrezia Borgia*, in *Lucrezia Borgia nell'opera di cronisti, letterati e poeti suoi contemporanei alla Corte di Ferrara*, a cura di Gianna Vancini, Ferrara, Este edition, 2002.

²⁹ Pietro Bembo, *Delle lettere di M. Pietro Bembo. Quarto volume* in Vinegia appresso Gualtiero Scotto, M D L II. Cfr. scheda bibliografica in Catalogo della mostra *Lucrezia Borgia* cit., pp. 126-127 (n. 20).

³⁰ Cfr. scheda n. 23 in Catalogo della mostra *Lucrezia Borgia* cit., pp. 148-151.

vicenda attraverso il melodramma donizettiano? Sicuramente la risposta è negativa anche se la categoria del mostruoso su cui si accampa quella figura riscuote gran credito ancor oggi. Tra la Lucrezia storica e quella immaginata dalla poesia e dalla musica sembra più ‘reale’ la seconda che la prima. S’intuisce dalla lettura del dramma che Hugo aveva una conoscenza storica accurata dei tempi e delle vicende di Lucrezia; accurata per quanto gli permettevano le sue fonti che erano quelle tradizionalmente avverse al partito borgiano, principalmente, Machiavelli, Guicciardini e il Burcardo³¹. Ma è la categoria del mostruoso che fa di questo dramma il perfetto soggetto del dramma. In epoca romantica sembra che il gusto letterario e l’esigenza del lettore o meglio del fruitore di ogni tipo di esperienza artistica sia attratta del mostruoso. È evidente che la categoria estetica dell’orrore, appena ‘inventato’ dai filosofi tardosettecenteschi produca i mostri e come suggerisce un ben avvertito autore³² i luoghi privilegiati in cui ci si smarrisce o ci si impietra di fronte al male. Sono i labirinti, robusta metafora della tortuosità della mente oltre che luogo tipico dell’avvolgimento; i castelli – e, non a caso, la rivelazione del mostruoso in *Lucrece* si svolge nel castello estense – ; infine il giardino. Sul giardino andrebbe fatta una precisa distinzione tra il luogo edenico e la sua parodia che lo rivela il luogo del male assoluto. Hugo – e non solo in *Lucrece* ma nel *pendant* della tragedia che è *Le roi s’amuse* – è in linea con la poetica romantica; anzi ne definisce gli aspetti più sfuggenti ed esasperati. ‘Mostruoso’ sta a significare la rivelazione dell’eccesso, la deformità, vista in parallelo, della mente e del corpo che spezza l’armonia della forma e del sentimento (o s’impasta nell’orrore pietoso di Quasimodo) e il bilanciamento tra corpo e spirito. Essere ‘mostruosi’ significa lo scarto dalla norma perciò si rifiuta e si viene rifiutati; tuttavia nello

³¹ «À ceux qui lui reprochent d’avoir exagéré les crimes de Lucrece Borgia, il dirait “Lisez Tomasi, lisez Guicciardini, lisez surtout le *Diarium* [di Burcardo]”» (Victor Hugo, *Préface, Lucrece Borgia* cit., p. 47).

³² Paolo Orvieto, *Labirinti, castelli, giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*, Roma, Salerno, 2004. Si pensi anche all’ossessione di Hugo-disegnatore per i personaggi mostruosi o per i luoghi come castelli come si attesta nel bellissimo catalogo della mostra *Victor Hugo dessinateur*. Préface de Gaëtan Picon. Notes et légendes de Roger Cornaille et Georges Herscher, Paris, Éditions du Minotaure, 1963. Straordinario il saggio di Picon dal titolo *Le soleil d’encre* (pp. 9-26) che non a caso evoca anche nel titolo il saggio di Marguerite Yourcenar, *Le cerveau noir de Piranèse* che indaga la ‘nerezza’ delle *Carceri* piranesiane e che trae il titolo da un verso delle *Contemplations* di Victor Hugo! Cfr. Gianni Venturi, *Marguerite e il sogno dell’arte*, in *Marguerite Yourcenar sulle tracce ‘des accidents passagers’*, Atti del Convegno (Firenze, Dipartimento di Italianistica-Università degli Studi di Firenze, 18-19 Ottobre 2004), a cura di Eleonora Pinzuti, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 181-2001.

scarto c'è una forma di eroismo *à rebours*: il grido di protesta che si alza verso un destino non voluto ma che alla fine prevarrà dimostrando attraverso l'esercizio un'esemplarità che si traduce non nella «banalità» del male come chioserebbe Hannah Arendt, ma nella 'grandezza' del male. È la via che porta alle *Fleurs du mal*, alla *Saison à l'enfer*: Triboulet, Lucrèce, Quasimodo ne sono i predecessori. Accanto a costoro, ma corazzati dalla *pietas* religiosa e da una fede *vitaē consolatio*, l'Innominato o Fra' Cristoforo che troveranno il senso della loro mostruosità nel perdono cristiano. Hugo sperimenta nella *Lucrèce* il tentativo di raccontare l'«io» attraverso la scrittura in modo tale che essa diventi l'unico grande soggetto della narrazione. È ciò che di Barthes predica Susan Sontag per cui questo principio – e non nascondo la difficoltà o la lettura di parte – riferito ad Hugo sembra sperimentare la volontà di narrare la scrittura come principio del male: una scrittura-*monstre* veicolata attraverso il personaggio, l'improbabile Lucrèce, la cui funzione è quella di rendere visibile la categoria del male in questa *quête* del mostruoso. Per il mondo contemporaneo ora la mostruosità può apparire normalità, anzi una sua componente essenziale, ma per la generazione romantica la categoria estetica del mostruoso andava rintracciata e doveva riallacciarsi alla scoperta settecentesca dell'«orrore» codificata da Burke che secondo il filosofo della *empirical psicologia* (così lo definisce il Kant della *Critica del giudizio*) non coinvolge ma induce a riflessioni estetiche solo se viene osservato a distanza di sicurezza: «Tutto ciò che è terribile, o che riguarda oggetti terribili, tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire»³³. Partendo dalla scoperta burkiana i romantici insistono invece sul coinvolgimento diretto nell'esperienza sublime e quindi dell'orrore: una partecipazione sentimentale ottenuta attraverso la decisione autoriale dell'*excessus* e del *furor*. Basti pensare a quanti «furori» vengono descritti nella musica romantica che, come per il caso del dramma di Hugo, diventa per i musicisti un *repêchage* continuamente alimentato. Dunque è proprio nella categoria del sublime che va cercata la ragione di questa attrazione per i drammi francesi di cui Hugo attraverso il dittico *Lucrèce Borgia* e *Le roi s'amuse* rappresenta il caso limite. Tuttavia nel confronto tra tragedia teatrale e dramma per musica mi sembra necessario, per non procedere solo attraverso la specializzazione, condividere

³³ Edmund Burke, *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757 (*Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo, *Æsthetica*, 1985, p.71). Si veda anche Francesco Solitario, *Burke e il terrore sublime*, in *Itinerari del Sublime*, Milano, Prometheus, 1992, pp. 70-103.

l'avvertimento di un raffinato studioso: «Lo studio comparativo della tragedia e dell'opera implica quindi che si pongano in parallelo un testo letterario ed un'espressione artistica non solo verbale, il cui compimento riposa sulla triplice componente della realizzazione visiva e della doppia fruizione uditiva del canto e della musica»³⁴. È quindi necessario procedere sondando le tre componenti, parola, musica e canto, e metterle a confronto fidando nella pazienza del lettore che accanto a queste note dovrà avvalersi del supporto musicale e operistico³⁵ tale da permettergli di individuare nel nome simbolo-Lucrèce-Lucrezia i tre autori che porteranno a questo risultato: Hugo-Romani-Donizetti.

Il 2 febbraio del 1833 va in scena al Théâtre de la Porte Saint-Martin³⁶ *Lucrèce Borgia* a sole sei settimane da *Le roi s'amuse* clamorosamente ritirato dalle scene il 23 novembre del 32. Per un *point de repère* contestuale si ricorda che Hugo aveva finito *Cromwell*, manifesto del teatro romantico nell'agosto-settembre del 1827 e letto ai suoi amici la celeberrima *Préface* a metà novembre di quell'anno. Nel 1829 scrive *Hernani* che sarà rappresentato per la prima volta il 25 febbraio 1830. Nel 1831 viene pubblicato *Nôtre-Dame de Paris*. È noto che *Lucrèce* è stata concepita e in parte scritta assieme a *Le roi s'amuse*. Quest'ultimo dramma, causa gli effetti della censura, naufraga la sera dopo la prima nel tempio stesso del teatro francese, la Comédie française, mentre per *Lucrèce* accolta con buon successo la prima sera si conteranno sessantadue rappresentazioni in quella stagione. Nella ripresa del 1836, il dramma è consacrato tra i più importanti della scena francese. Nella *Préface* Hugo sottolinea le ragioni di un'operazione che tecnicamente sovverte il canone del classicismo: in prosa e non in versi ma con una tematica «sconcia e truculenta»³⁷.

³⁴ Cfr. Camillo Favertani, «*E s'ei fosse quell'indo maledetto*». *Esotismi nei libretti italiani di fonte francese*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 11.

³⁵ Mi sono avvalso di due edizioni che portano anche una scelta differente del finale: Gaetano Donizetti, *Lucrezia Borgia*, Montserrat Caballé, Shirley Verrett, Alfredo Kraus, Ezio Flagello. RCA Italiana Opera Orchestra & Chorus. Direttore Jonel Perlea, 1966 e Gaetano Donizetti, *Lucrezia Borgia*, Joan Sutherland, Giacomo Aragall, Marilyn Horne, Ingvar Wixell. London Opera Chorus-National Philharmonic Orchestra. Direttore Richard Bonynge, 1978

³⁶ Scritta in quattordici giorni, della *Lucrèce* viene data pubblica lettura agli amici. Qui Hugo incontra per la prima volta Juliette Drouet che tanta parte avrà nella vita dello scrittore. Nella rappresentazione del 2 febbraio Juliette reciterà il ruolo della principessa Negroni mentre Lucrèce sarà Mademoiselle George.

³⁷ Alessandro Roccatagliati, *Romani rifà Hugo. Sopralluoghi nella fucina di "Lucrezia Borgia"*, in *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, cit., pp. 269-284.

Chi conosca la poetica victorhughiana sa quanto di ambiguo e di anticipatore dei fermenti decadenti stia nel *mélange* di pietà e di orrore. La bella lettura dell'opera donizettiana di Pierre Miscevic insiste sulla presenza del mostruoso che affascina il musicista di Bergamo. *Lucrezia Borgia* s'inserisce, secondo il critico, nella grande tradizione delle eroine cariche del fascino del mostruoso, ma eroine che hanno preso una valenza moderna, romantica come potrebbe essere per la *Semiramide* (1823) di Rossini, libretto di Gaetano Rossi, o la *Medea in Corinto* (1813) di Felice Romani per Giovanni Simone Mayr, maestro di Donizetti il quale «vit en Lucrezia sa Médée». Il ruolo però a cui pensava il musicista s'inseriva per la sua carica preminente in quello ideale della *primadonna*: «Le maître de Bergame trouve en elle [...] la dimension du monstrum antique capable de susciter l'admiration, la pitié et l'horreur à la fois»³⁸. Ma l'avvertenza rivoluzionaria della mostruosità di Lucrezia non poteva essere accettata dal librettista Romani per molte ragioni che cercheremo di analizzare, anche se esse andavano contro le necessità e le convinzioni, della musica di Donizetti. Del dittico hughiano, *Le roi s'amuse*, ovvero il verdiano *Rigoletto*, verrà portato sulle scene liriche diversi decenni dopo. Anche per quest'opera la cautela censoria porta a difendersi a livello di libretto: il giullare-mostro combatte non con un re ma col duca della rinascimentale Mantova. Lo scandalo della «paternité sanctifiant la difformité phisique» è mediato nel libretto attraverso diversi *escamotages*³⁹ e la rivoluzione romantica hughiana consegnata intatta

³⁸ Pierre Miscevic, *De Lucrèce à Lucrezia : Donizetti entre tradition et nouveauté*, in *Dramaturgies romantiques* a cura di Georges Zaragoza, Éditions Universitaires de Dijon, 1999, pp. 218. Non va dimenticato, e qui sarebbe necessaria una digressione che esula dal contesto, che la creazione di un classicismo musicale che a differenza dei classicismi di altre forme di espressione, *in primis* la letteratura ma anche tutte le arti visive, è di recentissima costituzione. Un classicismo che s'incontra-scontra con le istanze romantiche. Caso emblematico *Norma* che approda sulle scene il 26 dicembre 1831 e che si avvale del libretto di Felice Romani colui che, come nota Eduardo Rescigno è «figlio spirituale di Metastasio, grande ammiratore di Vincenzo Monti, amico del Foscolo» (Angelo Foletto, *Norma*, Introduzione al libretto dell'opera nell'incisione discografica di Vincenzo Bellini, *Norma*. Maria Callas, Franco Corelli, Christa Ludwig, Nicola Zaccaria. Orchestra del Teatro alla Scala diretta da Tullio Serafin (1960). In piena espansione di quel Neoclassicismo marmoreo canoviano, si potrebbe aggiungere, venato ormai dal pathos romantico tra personaggi classici e l'irrompere degli affetti in chiave romantica. Si attende ora la prossima stampa di una fondamentale lezione di Alberto Batisti, *La cultura musicale di Antonio Canova e del Neoclassicismo*, per *La cultura di Canova* (XI settimana internazionale di Studi Canoviani, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 23- 26 novembre 2010).

³⁹ Si veda il libretto di *Rigoletto* in Giuseppe Verdi, *Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli. Introduzione di Gustavo Marchesi (1996), Roma, New Compton, 2009, pp. 346-373.

nella musica di Donizetti verrà riconfermata da Verdi a vent'anni di distanza dalla composizione dei due drammi, nonostante la mediazione e le remore dei librettisti alle prese soprattutto con la censura ma, azzardo come ipotesi da verificare, anche con la preparazione classicistica e neoclassicistica propria di un Romani se non di un Piave che ormai ha assimilato la lezione romantica. Mi sembra verosimile ipotizzare che al ventenne Verdi non sarà sfuggita la soluzione donizettiana di *Lucrezia Borgia* del 1833 e le conseguenze che ne avrebbe potuto trarre. Per il libretto di Romani e per la prima rappresentazione ci troviamo di fronte ad una velocità di adattamento e di esecuzione consueta a quel tempo. I 745 versi del libretto elaborati dal dramma in prosa di Hugo sono scritti in sei settimane tra l'ottobre e il dicembre del 1833⁴⁰. L'opera va in scena al Teatro della Scala il 26 dicembre dello stesso anno. Ma non si pensi che la rapidità di esecuzione non contempli, al di là e oltre la musica geniale, una trascuratezza stilistica da parte di Romani. Il librettista nel riversamento prosa-poesia compie una complessa operazione che adegua quei versi alla necessità della musica e del canto. Nella ripresa del 1836 *Lucrezia Borgia* già consacrata dal successo è considerata tra le opere più importanti della scena francese. Nella *Préface* Hugo mette in luce le novità di un'opera che anche tecnicamente sovverte in modo radicale i canoni classicisti: in prosa e non in versi a differenza del *Roi s'amuse* che sconvolge pur in versi la tragedia per una tematica «sconcia e truculenta» (Roccatagliati). L'opposizione antifrastrica tra le due opere avviene sulla falsa riga della duplicità umana rivolta a due modelli (angelo-demone) ma anche a padre-madre, a Triboulet e Lucrezia. Un passo importante della *Préface* mette in relazione le due complementari figure del buffone e della Borgia; di quest'ultima così è interpretata la «difformité morale»:

Prenez la difformité morale la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète ; placez-la là où elle ressort le mieux, dans le cœur d'une femme, avec toutes les conditions de beauté physiques et de grandeur royale, qui donnent de la saillie au crime ; et maintenant mêlez à toute cette difformité morale un sentiment pur, le plus pur que la femme puisse éprouver, le sentiment maternel ; dans votre monstre, mettez une mère ; et le monstre intéressera, et le monstre fera pleurer, et cette créature qui faisait peur fera pitié, et cette âme difforme deviendra presque belle à vos yeux. Ainsi

⁴⁰ Alessandro Roccatagliati, *Romani rifà Hugo* cit., pp. 269-284 ; Claudio Toscani, "Lucrezia Borgia" dal 'melò' al melodramma, in *Lucrezia Borgia* (Programma di sala del Musica Festival Donizetti, Bergamo, 30 novembre-2 dicembre 2007), «Quaderni della Fondazione Donizetti», 9 (2007), pp. 17-27; Francesco Bellotto, «Fà le cose da pazzo». Una lettera inedita di Donizetti su "Lucrezia Borgia", in *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, cit., pp. 285-313.

la paternité sanctifiant la difformité physique, voilà *Le roi s'amuse* ; la maternité purifiant la difformité morale, voilà *Lucrece Borgia*. Dans la pensée de l'auteur, si le mot *bilogie*⁴¹ n'était pas un mot barbare, ces deux pièces ne feraient qu'une bilogie *sui generis* qui pourrait avoir pour titre *Le Père et La Mère*⁴².

La «bilogie» propone nel dualismo la riconquista di un'unità dell'individuo che a sua volta si confronta col punto di partenza antifrastico: male-bene. La «bilogie» potrebbe anche intendersi come doppio discorso, cioè la predicazione in termini etici ma anche linguistici e stilistici della complessità dell'umano che è composto sempre dal risultato degli opposti. In questo caso paradigmatico – il mostro – le forze oppositive mettono in luce il bene pur non sconfiggendo il male. Lucrezia-mostro può ben affermare «Je n'étais née pour faire le mal» addebitando al DNA familiare la sua nostruosità⁴³. Per Hugo i Borgia sono «Le Atrides du Moyen Âge» e Lucrezia, novella Ifigenia sconta le colpe dei padri.. S'intende allora come da questa affermazione autoriale Hugo proceda a una revisione profonda delle convenzioni teatrali attraverso una nuova distinzione dei generi: sceglie la prosa che erode lo statuto primario del teatro classico, vale a dire il verso. Si rivolge ad un pubblico, quello dei teatri *boulevardiers* abituato al genere del *mélo* ma nello stesso tempo propone di sostituire il melodramma con la classica concezione della tragedia a cui però sottrae il carattere catartico procedendo nel linguaggio, nella situazione, nella convenzione a sostituirlo con il concetto di 'comico' che rappresenta il vero grande scandalo, ancor più che la redenzione di Lucrezia. 'Comico' per Hugo non significa 'grottesco', ma rifacendosi alle regole aristoteliche riplasmate dal pensiero cristiano, ripropone la tesi classica cioè che il teatro è governato da generi: tragico, comico, elegiaco. Secondo questo principio che trova la sua formulazione nei secoli senza teatro, come venne definito il Medio Evo, il tragico, quanto al tema, è un'azione che comincia bene e finisce male, per dirla in modo spiccio; comico invece focalizza un'azione negativa che si conclude positivamente

⁴¹ «Le sentiment paternel constituait un des centres dynamique du *Roi s'amuse* ; le voici repris sous la forme de l'amour maternel ; cynique et impitoyable dans son métier d'amuseur de la Cour, difforme et aigri, Triboulet appelait, par contraste, l'image de la belle Lucrece, haineuse à l'égard de ses ennemis et aimant son fils d'une affection débordante – la préface du drame parle d'une 'bilogie'» (*Introduction*, in Victor Hugo, *Lucrece Borgia*, cit., p. 39).

⁴² Victor Hugo, *Préface, Lucrece Borgia*, cit., p. 46.

⁴³ «Et toute l'Italie me hait ! Tu as raison. Il faut pourtant que tout cela change. Je n'étais née pour faire le mal, Je le sens à présent plus que jamais. C'est l'exemple de ma famille qui m'a entraînée» (Victor Hugo, *Lucrece Borgia* cit. p. 60 – I, 2 –).

come Dante chiarisce nell'Epistola a Can Grande e nel *Convivio* allorché dà ragione del titolo, *Comedia*, applicato al suo poema. Di conseguenza anche lo stile riflette la materia: alto quello per la tragedia, il mezzano che mescola *sermo humilis* e alto per la commedia, ed infine l'elegiaco che potrebbe in un certo senso confondersi con la lirica. In questo senso Hugo adotta lo stile 'comico' che riflette tragedia e grottesco. Se pensiamo all'operazione condotta da Felice Romani su un testo così lontano dalle regole classicistiche possiamo renderci conto di un'operazione difficilissima condotta dal librettista che vorrebbe e dovrebbe riportare entro la convenzione teatrale del melodramma italiano quella parola teatrale che trae la sua giustificazione da un fondo di memoria tragica e classicista e si pensi come a questa data non sia ancora spenta l'eco dei libretti metastasiani. Se poi poniamo mente alla difficoltà di poter sfuggire alla censura particolarmente occhiuta negli stati pontifici, si capisce perché *Lucrece* che ha un nome così imbarazzante per la sua discendenza papale, venga rappresentate con i titoli più diversi: da *Alfonso Duca di Ferrara a Giovanna I di Napoli*; da *Eustorgia da Romano* al più affascinante *La rinnegata* rappresentata a Parigi nel 1840. Il librettista allorché accetta la commissione per *la Lucrezia* è impegnato nella stesura di una *Saffo* per Mercadante; opera che venne rifiutata dalla prima donna, la Méric-Lalande che, molto attenta alle novità francesi, segnala e quasi impone il soggetto hughiano a Mercadante sotto contratto dall'impresario Visconti di Modrone che gestisce il teatro alla Scala. Mercadante tuttavia declina l'incarico nell'ottobre del 1833 e immediatamente viene sostituito da Donizetti. Nella stesura del libretto Felice Romani tien conto, come del resto aveva notato Hugo nella *Preface*⁴⁴, che nella verità artistica – il verisimile, direbbero Tasso e Manzoni –, sta la consapevolezza della verità espressa dalla poesia. Nella stesura di Romani il nodo principale riguarda il finale che non solo ubbidisce alla convenzione italiana ma permette – non sempre – di sfuggire all'occhiuta censura. La primadonna Méric-Lalande nello spedire a Romani il dramma di Hugo pretende come era consuetudine del melodramma italiano un'aria ma anche propone una diversa soluzione dello scioglimento di questo *crime et chatiment*. Romani è dunque costretto a trasformare il finale e a sostituire alla blasfema invocazione a san Pietro di Gubetta⁴⁵ una più tradizionale invocazione

⁴⁴ «À ceux qui le blâment d'avoir accepté sur la mort des maris de Lucrece certaines rumeurs populaires à demi fabuleuses, il répondrait que souvent les fables du peuple font la vérité du poète» (Victor Hugo, *Preface* cit., p. 47).

⁴⁵ «Parlez donc poliment. On dit : À monsieur saint Pierre, honorable huissier et guichetier patenté du paradis. Si les saints ont des trognes, / Ton ciel est aux ivrognes / Qui n'ont d'autres besognes / Que de boire aux chansons ! [...] / Si la mer de Cogne ! Qui baigne

alla *joie de vivre* scandita dalla lugubre musica che ritma il destino di morte della protagonista⁴⁶. L'agnizione finale scarta la tirata di Gennaro per concentrarsi sul tentativo di riscatto di Lucrezia che implora il figlio non di ucciderla in quanto donna ma di non macchiarsi di una colpa borgiana: il matricidio⁴⁷. Ma la primadonna esige il pezzo di bravura, e verrà soddisfatta da Romani-Donizetti attraverso l'aria-rondò che chiude l'opera: «Era desso il figlio mio, / la mia speme, il mio conforto... / ei potea placarmi Iddio... / me pareva far pura ancor. / Ogni luce in lui mi è spenta... / il mio cor con esso è morto... / sul mio capo il cielo avventa / il suo strale punitor» (p. 89). La morte per dolore di Lucrezia più che per il pugnale del figlio soddisfa molte esigenze: la censura, i capricci della primadonna, le convenzioni teatrali. Gran merito di Romani è quello di aver saputo adattare al melodramma musicale italiano con versi tecnicamente perfetti e non ignobili la 'situazione' offerta dal testo teatrale. Come si evince dall'Avvertimento premesso all'opera:

...era facile all'Autore francese far risaltare il suo scopo, trattando l'argomento come gli dettava la fantasia, e sviluppandolo nello spazio che più gli cadeva acconcio: difficilissimo a me che racchiudeva in poche pagine un volume ed era inceppato dal metro e dall'orditura musicale: né vidi quanto scabrosa fosse l'impresa che dopo aver acconsentito di tentarla. Alla difficoltà del soggetto si aggiunga quello dello stile che, a mio credere, io doveva adoperare: stile di cui non ho modelli, almeno ch'io sappia; che tien l'indole della prosa in un lavoro in versi; che vuolsi adattare all'angustia del dialogo, alla tinta dei tempi, alla natura dell'azione, ai caratteri che la svolgono, più comici la maggior parte, che tragici; stile insomma

ta campagne / Est faite en vin d'Espagne / Change nous en poissons ! » (Victor Hugo, *Lucrece Borgia* cit., p.131).

⁴⁶ «Il segreto per esser felici / so per prova, e l'insegno agli amici. / Sia sereno, sia nubile il cielo, / ogni tempo, sia caldo sia gelo, / scherzo e bevo, e derido gl'insani / che si dan del futuro pensier» (Felice Romani, *Lucrezia Borgia* cit., p. 86 cd).

⁴⁷ «...Dans les familles comme les nôtres, où le crime est héréditaire et se transmet de père en fils comme le nom, il arrive toujours que cette fatalité se clôt par un meurtre, qui est d'ordinaire un meurtre de famille, dernier crime qui lave tous les autres...» (Victor Hugo, *Lucrece Borgia* cit., p.139). Nella scena finale di Romani: «LUCREZIA. Spietato ! / Me ferir, svenar potresti? GENNARO. Lo poss'io – Son disperato: / tutto, tutto, mi togliesti. Non più indugi. LUCREZIA. Ah!... Un Borgia sei... / son tuoi padri i padri miei... / ti risparmi un fallo orrendo... / il tuo sangue non versar. GENNARO. Sono un Borgia! Oh Ciel Che intendo? LUCREZIA. Ah! Di più non domandar. / M'odi... ah! M'odi... io non t'imploro / per voler serbarmi in vita: / mille volte al giorno io moro, / mille volte in cor ferita... / per te prego... teco almeno / non voler incrudelir» (p. 88).

conveniente in un'Opera dove il Poeta deve nascondersi, e lasciar parlare ai personaggi il lor proprio linguaggio⁴⁸.

Notevole la notazione sullo «stile che non ha modelli» che il Bellotto ritiene sia la vera debolezza e di Hugo e di Romani. Non mi sembra sia del tutto esatto, riflettendo quanto la contestualizzazione del verso nella musica donizettiana possa corrispondere a più di un giudizio di uniformità in una efficace sintesi tra stile comico e tragico (per cui vedi il condivisibile giudizio sulla «Fatal Rimini») ⁴⁹. A proposito della scenotecnica, se si vuole ancora una volta seguire le indicazioni di Faverzani, utili sono le conclusioni di Bellotto che rimarca come nella suddivisione dell'opera, un prologo e due atti, si mettano in scena tre feste interrotte evocate dalle luci e dai suoni e – sull'esempio del *Don Giovanni* quella del II atto si struttura come 'un'ultima cena' realizzata con effetti scenotecnici di altissima qualità. Una 'vera lezione di teatro' tale da condividere e concludere con il critico ⁵⁰ che rileva le novità di questa opera non fortunatissima ma centrale non solo per lo sviluppo del melodramma ottocentesco ma ancor più per la definizione della poetica romantica *tou court*: «L'opera di Donizetti più che un percorso di purificazione, rappresenta insomma, una disperata parabola di dannazione» ⁵¹.

⁴⁸ Felice Romani, *Avvertimento*, in *Lucrezia Borgia*. Melodramma in un prologo e due atti. Trascrizione del libretto a stampa per la prima rappresentazione dell'opera cit., p. 63.

⁴⁹ Cfr. Francesco Bellotto, «*Fa le cose da pazzo*» cit., pp. 291-292.

⁵⁰ «Seguiamo quel che precrive Donizetti. In scena lunga si crea gradualmente il buio mentre Orsini canta la ballata per gli amici venendo a prender la luce di proscenio; gli invitati si accorgono di essere in trappola e, al centro del fondo nero, s'aprono i battenti della porta. Le faci in mano alle guardie che accompagnano Lucrezia disegnano una lama di luce che irrompe su pavimento e nel contempo illumina spettralmente l'avvegnatrice, che avanza in mezzo agli astanti. L'ingresso così congegnato credo funzionasse perfettamente, e che destasse nel pubblico "quell'effetto nuovo di emozioni da far rabbrivire" tanto ricercato da Donizetti» (Francesco Bellotto, «*Fa le cose da pazzo*» cit., pp. 302.303).

⁵¹ *Ivi*, p. 306.



« *Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico* ».

**Verginia entre Tite-Live, Vittorio Alfieri,
Salvatore Cammarano et Saverio Mercadante**

Camillo Faverzani
Université Paris 8

Les vicissitudes de Verginia, plébéienne romaine sans de solides attaches historiques¹ – que relate Tite-Live dans le livre III de son *Histoire romaine* (III, 44-48), un événement que nous pouvons situer au milieu du V^e s. av. J.-C., en l’an 303 de la fondation de la Ville – constituent un sujet qui a très tôt intéressé aussi bien Saverio Mercadante que Salvatore Cammarano. En effet, le compositeur le signale dès le mois de décembre 1839 au Teatro La Fenice de Venise, sa proposition restant toutefois sans retour². Le librettiste en fait part à Giuseppe Verdi au mois d’avril 1848, lors des tractations qui doivent amener à la création de *La battaglia di Legnano* (1849), le *maestro* montrant plus d’une fois des réticences quant à son intérêt opératique³. L’épisode de la jeune femme sacrifiée par un père qui ne saurait la voir perdre son

¹ Cf. « Appendice. Le procès de Virginie », in Tite-Live, *Histoire romaine*, texte établi par Jean Bayet et traduit par Gaston Baillet, Paris, Les Belles Lettres, 1969, t. III, p. 134.

² Cf. John Black, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edimburg University Press, 1984, pp. 128, 164 (par la suite, nous renverrons à cet ouvrage en utilisant le sigle JB suivi de l’indication des pages).

³ Cf. la lettre n. 17 de Cammarano à Verdi du 20 avril 1848, in *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001, p. 20 (sigle CVC) ; cf. aussi la lettre n. 6 (appendice n. 23) de Verdi à Luigi Cammarano, le frère du poète, du 28 septembre 1853 (CVC, 421-422).

honneur a été traité à plusieurs reprises à la scène⁴, notamment à l'opéra⁵. Cependant, la source immédiate du poète napolitain est la tragédie de Vittorio Alfieri, dont le projet remonte à mai 1777⁶, la rédaction à octobre et la première versification à novembre-décembre de la même année ; la seconde versification devant avoir lieu en juillet 1781.

La composition des vers du livret date de 1849 et la création musicale est programmée pour la saison 1850-1851 du Teatro di S. Carlo de Naples. En effet, nous apprenons que Cammarano a terminé son travail par une lettre que Verdi adresse à Cesare De Sanctis (n. 1 – appendice n. 19 – du 28 décembre 1849 – CVC, 386 –) se réjouissant que l'écrivain puisse enfin se consacrer à plein temps à leur projet commun, sans doute *Il trovatore* (1853). Toutefois, *Virginia* sera à nouveau remise sur le métier, pour la troisième fois, un an plus tard (cf. lettre n. 76 de Cammarano à Verdi du 19 décembre 1850 – CVC, 179-180 –). Peine perdue, puisque le livret est rejeté par la censure (JB, 128). Le rôle-titre avait été conçu pour Eugenia Tadolini⁷. Après l'unité italienne, l'œuvre aurait pu voir le jour assez rapidement, si ce n'est que Petrella crée sa version dès 1861, justement à Naples (JC, 10-11). La *tragedia lirica* est enfin donnée le 7 avril 1866 dans la même salle où elle aurait dû voir le jour quinze ans auparavant, non sans éveiller une certaine attente auprès du public. Entre temps Camma-

⁴ Rappelons l'intéressant précédent de John Webster (datation incertaine entre 1608/1609 et 1625, voire jusqu'en 1634) ; sur d'autres adaptations scéniques en Italie, en France, en Grande Bretagne et en Espagne, cf. Pietro Cazzani, *Carducci e l'Alfieri (per una storia dell'alfierismo)*, « Annali alfieriani », I (1942), pp. 217, 220 (PC).

⁵ En 1805 Francesco Federici compose une *Virginia* sur un livret de Pietro Calvi ; suivent les versions de Pietro Casella sur des paroles de Luigi Romanelli en 1811, d'Alessandro Nini sur un texte de Domenico Bancalari en 1843, de Nicola Vaccai sur des vers de Camillo Giuliani en 1845 ; de 1861 date la création d'Enrico Petrella sur un poème de Domenico Bolognese qui précède la production de Mercadante-Cammarano, tout en étant de conception plus tardive ; en France, signalons la *Virginie* (1823) d'Henri-Montan Berton sur un livret d'Auguste-Félix Désaugiers ; et au Venezuela l'opéra de José Angel Montero de 1873 sur le livret de Bancalari. Black signale également le ballet de Giovanni Galzerani donné à Naples au cours de la saison 1831-1832 (JB, 177).

⁶ Cf. notamment le chapitre IV de la quatrième époque de l'autobiographie d'Alfieri (*La vita*, in *Vita, rime e satire*, a cura di Luigi Fassò, Torino, UTET, 1965, p. 257) ; pour le texte de la tragédie, nous utilisons l'édition des *Tragedie*, a cura di Gianna Zuradelli, Torino, UTET, 1973, vol. I, pp. 349-434 (aux actes en chiffres romains et aux scènes en chiffres arabes, nous faisons suivre le renvoi aux vers) ; pour la genèse, cf. la note sur *Virginia* in Vittorio Alfieri, *Le tragedie*, a cura di Pietro Cazzani, Verona, Mondadori, 1957, « I Classici », p. 1328.

⁷ Cf. Jeremy Commons, *Virginia*, in Saverio Mercadante, *Virginia*, London, Opera Rara, ORC 39, 2009, p. 22 (JC).

rano est décédé (le 17 juillet 1852) et Mercadante devenu complètement aveugle (depuis 1862)⁸. La distribution affiche Marcellina Lotti Della Seta (soprano) dans le rôle de l'héroïne, Francesco Pandolfini (baryton) est son père Virginio, Giorgio Stigelli (ténor) incarne son promis Icilio et Raffaele Mirate (ténor) le décemvir Appio, leur opposant. Malgré une production désastreuse (JC, 18-20), l'opéra est accueilli chaleureusement, surtout les soirs où Mercadante se rend au théâtre (JC, 30-31)⁹. Il s'agit plutôt d'un succès d'estime pour un compositeur qui s'est désormais retiré de la scène. D'ailleurs, la critique ne se montre nullement tendre (JC, 20-30). Par la suite, ce titre est repris épisodiquement à Rome et à Turin au cours de la décennie suivante, une dernière fois à Naples au début du XX^e siècle, avant de disparaître jusqu'en 1976¹⁰. Il a enfin été enregistré en février 2008¹¹.

En considérant la version lyrique de Cammarano-Mercadante dans ses relations avec sa source alférienne, nous nous proposons de comparer d'abord la structure des deux moutures, de nous pencher ensuite sur l'évolution du caractère des personnages et d'analyser enfin l'intérêt poétique de ses vers.

*

Traditionnellement structurée en cinq actes (respectivement de cinq, quatre, trois, cinq et quatre scènes), la tragédie d'Alfieri se situe dans le Forum de Rome où s'affrontent six personnages : Virginia¹², ses parents Virginio et Numitoria, son promis Icilio, le décemvir Appio Claudio et Marco, son homme de main. Le peuple de la Ville prend aussi une part active dans le déroulement de l'action, tandis que les licteurs et les fidèles d'Icilio et de Marco ne jouent qu'un rôle de comparses.

⁸ À ce propos, cf. notamment Santo Palermo, *Saverio Mercadante: biografia, epistolario*, Fasano, Schena, 1985, p. 65 qui cite cependant Francesco Florimo (*Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Napoli, Rocco, 1869, vol. I, pp. 653-654, puis *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, Napoli, Morano, 1880-1882 [Sala Bolognese, Forni, 2002], vol. III, pp.118-119).

⁹ À ce sujet, il est intéressant de relever l'écart que sépare le compte rendu de Francesco Florimo entre son *Cenno storico...* cit., pp. 656-658), datant d'avant la mort de Mercadante, et la version révisée (*La scuola musicale...* cit., p. 119), postérieure à la disparition du compositeur (cf. aussi JC, 32-39).

¹⁰ Cf. Thomas Kaufman, *Verdi and His Major Contemporaries. A Selected Chronology of Performances with Casts*, New York-London, Garland, 1990, p. 108.

¹¹ Il s'agit de l'édition citée à la n. 7.

¹² Nous utiliserons désormais la forme italienne du prénom du personnage.

Suivant la didascalie initiale, nous pouvons arguer que toutes les péripéties de la *Virginia* alfiérienne se situent dans ce même lieu¹³. Toute-

¹³ Le rideau se lève sur un dialogue au cours duquel la mère informe sa fille de la lettre qu'elle a reçue de son époux – retenu au combat – afin d'autoriser l'union entre Virginia et Icilio, et ce dès ce même jour (I, 1). C'est une scène qui permet également d'explicitier l'appartenance de ce cercle familial à la classe plébéienne et l'ancienne fonction de tribun de la plèbe assumée par le jeune homme. La joie de cette nouvelle est cependant de courte durée, puisque survient aussitôt Marco qui revendique la possession de l'héroïne en tant qu'esclave : elle lui aurait été soustraite à sa naissance par Numitoria qui lui aurait versé une somme d'argent, afin de remplacer sa propre enfant, perdue à l'accouchement ; supercherie dont Virginio n'aurait jamais été informé (I, 2). L'arrivée d'Icilio empêche Marco d'amener la jeune femme mais ce dernier s'en remet au tribunal d'Appio (I, 3), pendant que le premier en appelle au peuple (I, 4). Après le départ de l'intrus, Virginia avoue qu'elle a été la cible d'avances malhonnêtes de la part d'Appio ; sentant naître en lui un prompt désir de vengeance, son bien-aimé se promet tout d'abord de rappeler Virginio du camp (I, 5).

Dans un bref monologue, le décemvir donne libre cours à sa soif de puissance, fibre qui prend ainsi le dessus sur ses quelques interrogations éthiques au sujet de ses sentiments indignes (II, 1). En effet, il reste tout à fait insensible à l'écoute de la défense de Numitoria et de la nouvelle du mariage prochain entre Virginia et Icilio (II, 2). À l'appui de témoins, Marco vient réitérer ses accusations contre une mère qui fait à son tour appel au peuple mais Appio lui oppose qu'il est seul juge en ces lieux ; face aux menaces d'Icilio, le décemvir ordonne son arrestation, suscitant la dénonciation de ses penchants amoureux envers l'héroïne ; les deux rivaux échangent alors des accusations de vouloir respectivement fomenter le trouble public et instaurer un pouvoir tyrannique ; pendant que Numitoria obtient que l'on convoque son époux pour le lendemain, le jeune homme parvient à se retirer, soutenu par la foule (II, 3). Toutefois, dans un aparté avec Marco, Appio se propose de faire obstacle au retour de Virginio (II, 4).

Lorsque ce dernier fait son apparition, il est en proie à une inquiétude (III, 1) que relie quelque peu Icilio : si la cause de sa fille s'identifie désormais à la liberté de Rome, le père de Virginia se montre quand même plus mesuré face à l'impétuosité de son interlocuteur (III, 2). Suit une scène poignante de retrouvailles familiales, caractérisée néanmoins par les larmes et par un pressentiment de mort renouvelé (III, 3).

Surpris par la venue de Virginio, Appio confie à Marco qu'il se résout désormais à changer de plan (IV, 1). Son entrevue avec le glorieux vétéran prend alors la forme d'une allocution à charge contre Icilio, débouchant sur un marché sordide que ce vénérable père ne saurait accepter : que Virginia renonce à jamais à son union, elle recouvrera la liberté (IV, 2). Resté seul, le magistrat ne se fait guère d'illusions quant au succès de sa proposition (IV, 3), lorsque surviennent les deux femmes auprès desquelles il reformule son investive à l'adresse de l'ancien tribun : si l'héroïne semble succomber un instant à l'idée de sacrifier son projet de mariage, elle se ressaisit aussitôt et avance qu'elle préfère mourir avec ceux qu'elle aime plutôt que de se tacher d'infamie (IV, 4). Dans un nouveau soliloque, le tyran extériorise sa haine des plébéiens (IV, 5).

S'étonnant de voir se réunir autant de gens en armes, Virginio interroge Icilio sur le sens de ce rassemblement, ce à quoi le jeune homme répond qu'ils attendront tous son signal avant d'agir (V, 1) mais le vieux soldat se méfie toujours de ces excès de sollicitude (V, 2). Dans sa dernière entrevue avec Appio, il se montre d'ailleurs résolu à accepter le sort funeste qui se prépare pour lui et pour les siens (V, 3). Apparaît alors Numitoria qui fait

fois, cette unité est en partie bousculée par le non respect de l'unité de temps : bien que l'écart temporel soit annoncé dès la fin de l'acte II par Appio invitant tous les présents à se retrouver au même endroit dès le lendemain – « tutti vi aspetto al nuovo dì »¹⁴ (II, 3, 285) –, c'est surtout Virginio qui, à son retour du début de l'acte suivant, en même temps que « Già quasi annotta... »¹⁵ (III, 1, 5), nous apprend qu'il se trouve dans les parages de son domicile – « ...più mi appresso a mia magion... »¹⁶ (III, 1, 4) –. Or, si les actes I-II et IV-V peuvent sans peine se dérouler à ciel ouvert, l'acte III, consacré aux affects familiaux, s'accommode plus difficilement d'une telle mise en scène publique, requérant davantage l'intimité du foyer domestique. L'unité d'action, en revanche, n'est pas contestable : tout tourne autour de la condition de l'héroïne, mise en doute par les appétits lubriques d'Appio. La question politique de la rivalité entre patriciens et plébéiens lui sert de toile de fond mais elle n'est nullement le prétexte à une trame secondaire qui viendrait se greffer sur les événements principaux.

Lorsqu'il se penche sur la tragédie de 1777 afin d'en tirer son livret, Cammarano maintient aussi cette ligne directrice qui doit mener à la catastrophe finale et au sacrifice du rôle-titre, et s'il ne respecte pas non plus l'unité de temps – le moindre des soucis du genre en ce milieu du XIX^e siècle napolitain –, il est bien plus explicite dans son choix de faire voyager le spectateur en des lieux différents. Agencée en trois actes (de huit, six et six scènes), son adaptation prévoit non seulement un changement de décor à chaque levé de rideau mais aussi de nouveaux tableaux à l'intérieur de chaque partie, pour un total de sept indications scéniques différentes. Malgré la présence de Valerio, membre de la famille de

le récit de la mort d'Ilicio : contrairement à ce qu'avance le décemvir, ce n'est pas sous les coups d'un défenseur du bien public qu'il est tombé mais il s'est donné la mort lui-même après avoir entendu une partie de la plèbe l'accuser de vouloir se rendre maître de Rome ; à la réaction de Virginio qui dénonce les machinations du magistrat, le vieux père est à son tour menacé d'emprisonnement ; lorsqu'elle entend Appio prononcer le verdict qui la rend à Marco, Virginia invoque la mort ; feignant de se soumettre à cette sentence, Virginio demande la grâce de serrer une dernière fois la jeune fille entre ses bras : c'est l'occasion de lui rendre sa liberté en la frappant du poignard ; cela engendre la colère du peuple qui se déchaîne contre le tyran et ses acolytes (V, 4).

¹⁴ Pour la traduction, nous utilisons l'édition VIRGINIE, | TRAGÉDIE | DE VICTOR ALFIERI., in ŒUVRES POSTHUMES | DE | M. PHILIPPE DUPLESSIS | [...]. | TOME QUATRIÈME. | PARIS, | TYPOGRAPHIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, | [...] | 1853. : « L'aurore, à son lever, / Au Forum, devant moi, doit tous vous retrouver ».

¹⁵ « La nuit étend son voile... ».

¹⁶ « ...plus je touche au but... ».

Virginia, le nombre de personnages nécessaires à l'économie d'ensemble de l'œuvre se résume à quatre : l'héroïne, son père, son promis et le tyran. Quoique présent à la scène, Marco n'occupe nullement la place-clé qu'il tient chez Alfieri. Donnée pour morte, la mère est remplacée par la nourrice Tullia qui, toutefois, ne saurait jouer le rôle de la Numitoria d'origine. Le caractère secondaire de Marco, de Tullia et de Valerio se justifie surtout par des choix d'ordre musical. La présence de patriciens, de suivantes, de prêtres, d'amis et de parents, de licteurs et du peuple est une conséquence du large usage que fait Mercadante du chœur.

C'est en effet sur un tableau d'ensemble que s'ouvre l'opéra, scène entièrement du cru de Cammarano qui la situe dans le palais des décevirs où une multitude de patriciens mettent en avant leur mépris de la plèbe (I, 1)¹⁷. Par ailleurs, la suppression du rôle de la mère mène le librettiste à faire introduire la matière par Appio lui-même dans son *aria di sortita* qui puise notamment dans le monologue alfiérien de l'acte II pour le récitatif et l'*andante* (I, 2), tandis que le *tempo di mezzo* avec Marco nous apprend une tentative de corruption avortée à l'adresse de Tullia ; le courtisan laisse alors entendre qu'il faut appliquer son dessein, malgré une dernière hésitation du tyran (I, 3) lequel donne libre cours à sa volonté de puissance, sur Virginia et sur Rome, dans son *allegro* (I, 4), quelque peu à la manière de l'issue de l'acte IV de 1777 (IV, 5, 245-254). Dans la maison de Virginio, le souvenir de Numitoria défunte est évoqué par le chœur de jeunes filles introduisant la tristesse de la cavatine de l'héroïne (I, 5), question évidemment inexistante chez Alfieri ; mais c'est cette même assemblée des femmes qui annonce l'amour d'Icilio, s'épanouissant dans l'expression de joie du *più animato*, comme déjà à l'acte I de la source (I, 1, 24-27). Cependant, l'angoisse a de nouveau le dessus chez Virginia qui, sans ouvertement dénoncer les avances d'Appio comme dans la tragédie (I, 5, 271-276), prend personnellement l'initiative de faire revenir son père du camp (I, 6). L'arrivée du décemvir marque le début du finale I par une scène de la séduction, dernière tentative – improbable dans l'original – au cours de laquelle, se voyant rejeté, le magistrat somme son interlocutrice de lui révéler le nom de son rival (I, 7) ; survient alors Icilio dont la présence fait évoluer vers un trio une

¹⁷ Nous utilisons l'édition du livret VIRGINIA | TRAGEDIA LIRICA IN TRE ATTI | POESIA DI | SALVATORE CAMMARANO | MUSICA DEL MAESTRO CAV. | S. MERCADANTE | MILANO | COI TIPI DI FRANCESCO LUCCA. | 668 ; pour la partition, nous nous référons à la réimpression de la réduction pour chant et piano milanaise de 1866 : *Virginia*, Sala Bolognese, Forni, 1978.

scène qui se construit sur le modèle de l'acte II matriciel (II, 2-3, 69-301), quoique de manière bien plus schématique (I, 8).

À l'aube, l'acte II met en scène le retour de Virginio à son propre domicile, à la manière, en quelque sorte, de l'acte III alfiérien, à cette différence près que ce n'est pas Icilio qui lui donne la réplique mais Virginia elle-même. S'agissant de l'air de présentation du père (II, 1), son *andante mosso* sert davantage à dépeindre des qualités que la tragédie préfère entendre proférer d'abord par son épouse (I, 2, 75-79), ensuite par sa fille (I, 5, 254). Dans le passage de transition, l'héroïne se livre à l'aveu des propositions malhonnêtes d'Appio, permettant l'épanouissement de l'*allegro* du vétéran dans l'indignation, sur un ton qui rappelle dans les grandes lignes l'issue du dialogue du personnage archétypal avec Icilio (III, 2, 125-141). Suit la venue du jeune homme donnant lieu à un bref récitatif des affects domestiques, comme déjà à la scène 3 de l'acte III d'origine mais de manière beaucoup plus sommaire et avec l'apport non négligeable de la volonté de Virginio de voir prononcer immédiatement le rite nuptial entre les deux promis (II, 2) : il s'agit en réalité d'un prélude à leur duo d'amour (II, 2-3), inexistant chez Alfieri. La scène du mariage dans le temple d'Hyménée – avec vue, cependant, sur le palais des décemvirs – est aussi une idée de Cammarano, introduite par un double chœur de prêtres, d'un côté, d'amis et de parents du couple, de l'autre (II, 4). L'irruption de Marco revendiquant ses droits sur Virginia (II, 5) nous ramène à la sommation publique de son homologue tragique (II, 3, 88-99), de même que l'apparition d'Appio escorté de ses licteurs (II, 6) : c'est le finale II dont le *settimino* oppose les réactions contrastées de dépit et de jubilation du noyau familial et des complices déloyaux, puisant par ailleurs à d'autres endroits de la pièce de 1777, notamment à sa conclusion (V, 4, 182-185) ; alors que la *stretta* suivante met en avant des pressentiments de mort qui sont aussi ceux de la scène de retrouvailles de la source (III, 3, 259-270).

Dans les appartements d'Appio, les deux rivaux de 1866 s'affrontent dans un duo qui résume en quelque sorte tout l'acte IV matriciel, dans la mesure où le décemvir propose directement à l'ancien tribun de s'exiler, en faisant miroiter à ses yeux une nomination à la fonction de préteur (III, 2) – l'alternative à ce choix est la mort, comme il le confie à Marco dans le récitatif qui précède (III, 1) –, sans devoir recourir aux tentatives de dénigrement auprès de Virginio (IV, 2, 64-85) et de sa fille (IV, 4, 173-181, 189-201) ; bien évidemment, Icilio ne tombe nullement dans ce piège et

donne rendez-vous au tyran pour le lendemain au tribunal. Le véritable tableau de vie domestique de l'opéra prend forme dans la maison du vieux soldat et s'agence dans un duo père-fille (III, 3) au cours duquel se renouvellent les présages funestes du finale II. L'entrée de Valerio relaie l'absence de Numitoria afin d'annoncer la mort d'Icilio (III, 4), sans pour autant la décrire (V, 4, 99-121) : nous apprenons, toutefois, que le jeune homme ne s'est pas donné la mort mais qu'il est tombé sous les coups des conjurés. Introduite par les chœurs opposés du peuple et des lecteurs (III, 5), la scène du forum (III, *scena ultima*) suit d'assez près l'épilogue alfiérien où Appio énonce personnellement la matière du procès (V, 4, 185-200), suscitant l'horreur chez les intéressés et dans l'assistance ; l'expédient de Virginio afin de se rapprocher de l'héroïne est le même que dans la source (V, 4, 235-242), leur étreinte étant quelque peu plus étouffée afin de nourrir l'*andante* de ce *finale ultimo* ; le coup de poignard extrême suscite à nouveau le soulèvement populaire, Appio se montrant maintenant plus désespéré qu'en 1777.

Dans sa présentation des tragédies, lorsqu'il aborde *Virginia*, Alfieri souligne sa préférence pour les deux premiers actes de cette pièce : « sono caldi, destano la maggior commozione, e crescono a segno, che se si andasse con quella progressione ascendendo, (come si dee), o converrebbe finir la tragedia al terzo, o la mente e il cuore degli spettatori non resisterebbero a una tensione così feroce e continua »¹⁸. Il dit aussi avoir suppléé à l'acte III en privilégiant la facette sentimentale d'un milieu familial opprimé. Mais il reste très insatisfait de l'acte IV qui ne fait pas avancer l'action et doute de la pleine réussite du dernier (PA, 1874). À ce propos, il est assez intéressant de constater que c'est justement dans les deux premières parties que puise surtout Cammarano, tout en gardant un œil vigilant sur l'acte III et en accueillant l'issue de l'acte V, alors qu'il ne se penche que de manière très épisodique sur l'acte IV.

*

Bien évidemment, le nouvel agencement du librettiste est le plus souvent dicté par les besoins de la partition de Mercadante. Cependant, ce sont ces

¹⁸ Vittorio Alfieri, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, in *Tragedie* cit., vol. II, p. 1873 (PA) ; pour la traduction, cf. l'édition de *Virginie* à la n. 14 : « Les deux premiers actes sont pleins de chaleur. La profonde émotion qu'ils font naître arrive à tel point que si elle continuait dans la progression toujours croissante, ainsi que les règles le prescrivent, ou il conviendrait de terminer la tragédie au troisième, ou l'esprit et le cœur des spectateurs ne résisteraient point à une sensation trop forte, si elle se prolongeait davantage ».

mêmes choix qui déterminent l'évolution du caractère des personnages, notamment la disparition de Numitoria qui n'est pas sans laisser de trace sur la psychologie de l'héroïne.

La structure musicale de l'œuvre se compose de dix numéros, très équitablement répartis entre les trois actes. Si l'acte I en compte quatre, c'est qu'il est introduit par un bref prélude suivi du grand chœur « Qui Roma gli eletti suoi figli raduna »¹⁹ (I, 1). Virginia est la protagoniste même sur le plan vocal, puisqu'elle dispose de son *aria di sortita* « Sulle materne ceneri »²⁰ (I, 5), d'un duo aux actes II et III – respectivement avec Icilio (II, 2) et avec son père (III, 3) – et participe aux finales des trois actes. Sa prééminence est sans doute aussi à l'origine de la suppression de la figure maternelle. Tullia joue en effet un rôle de support, voire de confidente qui, selon les conventions opératiques de cette première moitié du XIX^e siècle, est très rarement dévolu à la mère²¹. Dans son *Parere dell'autore*, Alfieri nous présente la jeune femme comme « amante e romana »²² (PA, 1872), alors qu'il précise par ailleurs « amantissima di Icilio »²³ et ajoute « ardita »²⁴. Dans le livret napolitain, l'absence de la mère nous semble accentuer à la fois la facette amoureuse et une certaine forme de hardiesse. En effet, ce n'est plus suite à la lettre de Virginio – lue par Numitoria (I, 1, 12-13) – que nous apprenons le sentiment liant Virginia à Icilio mais par un chœur de jeunes filles servant de relais à l'*allegro più animato* « È grande al par d'Icilio / L'amor ch'io porto ad esso!... »²⁵ (I, 5) ; ce qui extériorise davantage la joie d'un amour partagé que la tragédie ne fait que suggérer dans une grande retenue. Audace qui se reflète également

¹⁹ « Ici Rome rassemble ses enfants les plus chéris » (dans notre traduction, comme pour toutes les autres citations du livret).

²⁰ « Sur la tombe de leur mère ».

²¹ Sur la question de la présence d'une confidente auprès de la *prima donna*, nous nous permettons de renvoyer à notre « *E s'ei fosse quell'indo maledetto* ». *Esotismi nei libretti italiani di fonte francese*, Roma, Bulzoni, 2007, « Euro-ispánica », pp. 121-122 (CF). Pour une œuvre plus proche chronologiquement de *Virginia*, rappelons la présence de Giovanna aux côtés de Gilda dans le *Rigoletto* (1851) verdien. Quant au rôle maternel dans *Il trovatore*, c'est tout d'abord dans une relation mère-fils – qui d'ailleurs n'en est pas un – que s'inscrit le personnage d'Azucena ; ensuite, cette dernière n'est nullement une confidente et la place-clé qu'elle occupe dans la structure de cet opéra ne peut sans peine se comparer à ce qu'aurait été celui de Numitoria en 1866.

²² « amante et romaine ».

²³ Cf. le manuscrit 10, cité par Pietro Cazzani dans sa note à l'édition Mondadori (*Le tragedie* cit., p. 1333 – ms. 10 –) : « très amoureuse d'Icilio » (n.t.).

²⁴ « hardie ».

²⁵ « L'amour que je lui porte / Est aussi grand qu'Icilio !... ».

dans la manière dont le rôle-titre tient tête à Appio dans la *scena* du finale I (I, 7), entrevue que la source relègue à l'acte IV et toujours en la présence de Numitoria (IV, 4). À son tour, le duo père-fille de l'acte III « Sacri Penati, ah! l'ultimo »²⁶ (III, 3) acquiert une intensité que l'acte III archétypal veut partager au sein du clan familial.

Toutefois, sur le plan vocal, ce ne sont ni le père ni l'amant qui atteignent un relief comparable à celui de la *prima donna*. Si le premier a aussi son *aria di sortita* « Oh! quante volte reduce »²⁷ (II, 1), partage un duo avec l'héroïne et participe aux finales II et III, le second n'a pas d'air soliste à proprement parler, malgré son duo d'amour de l'acte II « Allor che avvinti saremo dai Numi »²⁸ (II, 2), son intervention dans les finales I et II, et un deuxième duo avec son rival – « Si opporrebbe, è ver, la legge »²⁹ (III, 2) –. Appio, en revanche, dispose de son air de présentation « Ah! tant'oltre non credea »³⁰ (I, 2), chante ce duo avec l'ancien tribun et apparaît dans les trois finales, la première de ces performances étant loin d'être négligeable, puisque le décemvir se produit dans la *scena* avec Virginia « Ah! non è vero, ascoltami »³¹ (I, 7). Par ailleurs, il est ténor, tout comme Icilio.

Appio est « finto, ambizioso, più cupido che amante, pronto a cedere in apparenza per acquistare in realtà »³² (ms. 10), nous dit Alfieri : « ..vizioso, ma romano; e devemviro [...]; egli è in somma di una tal temprà, che non è, né può parere mai vile »³³ (PA, 1872). Le dramaturge semble alors en quelque sorte hésiter entre l'homme et le magistrat : les rares mesures éclairées du second viendraient ainsi atténuer le bilan totalement négatif du premier ; toutefois cela ne relève plus de sa *Virginia* mais plutôt de Tite-Live, voire de l'histoire de la Rome républicaine du milieu du V^e siècle av. J.-C. Dans sa lettre à l'auteur, Ranieri de' Calzabigi, lecteur attentif et scrupuleux, ne se trompe guère puisqu'il ne s'en tient qu'au texte. Il

²⁶ « Ô dieux tutélaires, voici sans doute / Mon dernier adieu !... ».

²⁷ « Oh ! Que de fois du camp / En revenant vainqueur ».

²⁸ « Lorsque nous serons unis devant les dieux ».

²⁹ « Il est vrai, cela serait contraire à la loi ».

³⁰ « Je n'aurais jamais cru / Que le feu de mon désir me poussât si loin ».

³¹ « Ah ! Ce n'est pas vrai ! Écoute-moi ! ».

³² « double, ambitieux, plus avide qu'amoureux, prêt à céder en apparence mais afin d'acquiescer davantage » (n.t.).

³³ « vicieux, mais romain et décemvir [...]. Il est, en somme, d'une telle trempe qu'il ne peut jamais être vil ni le paraître ».

relève donc également la facette du décevmir assoiffé de pouvoir, prêt à contourner la loi à ses propres fins : « è ambizioso, parziale, malvagio; abusa delle leggi e della podestà: è superbo come patrizio [...]. Ma egli è altresì intrigante, astuto, eloquente, e proprio a sedurre, a raggirare la moltitudine per i suoi fini indiretti e perversi »³⁴. Lorsqu'il reprend ce rôle pour en faire un personnage d'opéra, Cammarano semble vouloir suivre les annotations en marge de son prédécesseur : dans son adaptation, l'homme public est presque entièrement sacrifié à l'amant éconduit. Dans son étude consacrée aux échos du langage tragique alfierien dans les livrets d'opéra du XIX^e siècle, c'est à juste titre qu'Angelo Fabrizi relève comment dans *Virginia* « venne meno il tratto fondamentale [...] di Appio, cioè l'assoluta volontà di «regno», per cui anche la resa di Virginia ai suoi voleri non è altro che dimostrazione del suo potere. Appio diventa, nel libretto, soltanto un innamorato respinto e deciso a vendicarsi... »³⁵. Comme le relève judicieusement John Black, dans la Naples des Bourbon, la plupart des productions tragiques du librettiste sont apolitiques et lorsque des circonstances politiques apparaissent, elles ne servent que de toile de fond à des événements domestiques, sans pour autant devenir la raison d'être de la pièce (JB, 170).

La question politique, d'ailleurs, se pose aussi pour le personnage d'Icilio. À cet égard, la perception de Calzabigi (LRC, 1800) ne diverge nullement de l'opinion d'Alfieri qui fait alterner un portrait du jeune homme assez réservé – « temerario imprudente, più odiator de' tiranni, che amator di libertà, più impetuoso che amante »³⁶ (ms. 10) – à un avis plus tranchant – « Icilio mi pare e romano, ed amante; ciò vuol dire, non meno bollente di libertà che d'amore »³⁷ (PA, 1872) –, dans la mesure

³⁴ *Lettera di Ranieri de' Calzabigi all'autore sulle quattro sue prime tragedie*, in *Tragedie* cit., vol. II, p. 1777 (LRC) : « il est ambitieux, partial, méchant ; il abuse de son pouvoir et des lois : en tant que patricien, il est hautain [...]. Mais c'est aussi un intrigant, un rusé ; il est éloquent et sait séduire et circonvenir la foule à ses propres fins indirectes et perverses » (n.t.).

³⁵ Angelo Fabrizi, *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera ottocenteschi*, « Studi e problemi di critica testuale », XII (april 1976), p. 147 (AF) : « disparaît le trait fondamental [...] d'Appio, à savoir sa volonté absolue de « régner », ce qui implique que même la capitulation de Virginia face à son vouloir n'est autre qu'une démonstration de son pouvoir. Dans le livret, Appio n'est plus qu'un amoureux repoussé, bien décidé à se venger... » (n.t.).

³⁶ « téméraire et imprudent, il hait davantage les tyrans qu'il n'aime la liberté ; il est plus impétueux que véritable amant » (n.t.).

³⁷ « Icilio me semble et romain et amant, c'est-à-dire non moins bouillant pour la liberté que pour son amour ».

où l'auteur de *Virginia* tend à privilégier un certain instinct rebelle à la passion amoureuse. Cependant, il décline tout mérite dans la genèse de ce rôle, puisqu'il lui a suffi de lire dans Tite-Live où le héros affiche bel et bien les mêmes traits de caractère (PA, 1872). Toutefois, le sort d'Icilio n'est pas sans avoir engendré des hésitations. L'écrivain le rappelle dans sa réponse à Calzabigi lui faisant part de son désappointement au sujet du dénouement. En effet, selon ce correspondant, à l'épilogue, le tyran apparaît en triomphateur au lieu de payer ses méfaits de sa vie (LRC, 1805). Tout en justifiant l'inutilité de faire mourir le décemvir, le dramaturge piémontais avoue alors le souci que lui a occasionné ce dernier acte : la conjuration contre l'ancien tribun qu'il avait envisagé, en un premier temps, de maintenir en vie³⁸. Le traitement de la mort à la scène est une des grandes questions du théâtre italien de la première moitié du XIX^e siècle – et plus particulièrement des productions musicales – d'où la prolifération de scènes de folie. À cet égard, Black souligne que, si la mort violente est le plus souvent bannie des épilogues tragiques de l'époque, dans le cas de *Virginia*, Cammarano ne renonce pas au finale de 1777 (JB, 206)³⁹. Or, la question de la représentation de la mort se pose aussi pour Icilio. Dans son cas, il s'agit bien d'un récit des événements que relatent respectivement Numitoria et Valerio. Cammarano suit ainsi Alfieri sur une voie qui lui fait choisir de sacrifier le jeune homme, tout en se bornant à évoquer son trépas : deux coups de poignard à scène ouverte auraient sans doute été excessifs, à la fois pour la censure et pour le public. Par ailleurs, les circonstances de la mort du personnage modifient quelque peu sa perception : défenseur de sa liberté personnelle, comme aime à le décrire l'auteur, le héros de la tragédie préfère se frapper lui-même plutôt que de tomber victime des conjurés, alors que son homologue opératique succombe non seulement à la trahison mais aussi aux nécessités de concision du *melodramma*.

La suppression de la figure maternelle n'agit pas seulement sur la conception du caractère de l'héroïne et sur la manière dont est évoquée la mort de son époux, mais aussi sur l'évolution du personnage de Virginio.

³⁸ Vittorio Alfieri, « Risposta dell'autore », in *Tragedie* cit., vol. II, pp. 1823-1824 ; sur la teneur de l'acte V, cf. aussi la lettre de Giovan Maria Lampredi à Alfieri du 31 octobre 1777 (*Tragedie* cit., vol. II, pp. 1945-1947).

³⁹ C'est déjà le cas des versions Nini-Bancalari et Vaccai-Giuliani. En revanche, dans l'édition Casella-Romanelli, la mort de l'héroïne est connue par le récit qu'en fait le peuple. Black fait aussi remarquer que, si l'interdiction de la censure a frappé la création de l'œuvre en 1851, la raison doit être recherchée davantage dans des allusions libertaires contre la tyrannie que dans le spectacle d'une mort violente (JB, 206).

Il est « padre e romano »⁴⁰ (PA, 1872), se souvient le dramaturge, voulant sans doute résumer par le second adjectif qu'il est « franco, libero [...], buon cittadino, prudente, ardito »⁴¹ (ms. 10), ce qui ne contredit guère la perception de Calzabigi relevant aussi bien sa modération que sa résolution : « ...è più moderato [...]; ma, ove si tratta di perdere la libertà, è audace non meno, non meno risoluto »⁴² (LRC, 1800). Or, l'absence de Numitoria rend plus intime le rapport père-fille⁴³, notamment dans ce duo de l'acte III qui constitue en quelque sorte le paroxysme de leur déchirement (III, 3).

*

Dans son étude, toujours incontournable lorsqu'il s'agit de Cammarano, Black estime que le livret de *Virginia* se singularise par la qualité de sa langue et par les bons sentiments qu'il dépeint, et avance l'idée que le librettiste a clairement procédé le texte d'Alfieri grand ouvert sur son bureau, donnant lieu à une adaptation habilement menée et soucieuse de son effet opératique, quoique dans le respect des conventions établies (JB, 129) ; plus loin, se penchant plus particulièrement sur la versification de l'œuvre, il cite cet opéra en exemple de la prévarication de l'emploi du *settenario* sur d'autres mesures, notamment sur l'*ottonario* (JB, 264-265), tout en déplorant certains choix, telle la *scena* du finale I entre Appio et Virginia, servant de relais vers le trio qu'engendre l'irruption d'Icilio (I, 7) : justement des vers heptasyllabiques, alternant *sdrucchioli* et *piani* qu'il compare à un banal rythme de trot (JB, 262). Pour sa part, Fabrizi met l'accent sur la constante fidélité du poète napolitain à la leçon de son illustre devancier, que ce soit dans les *melodrammi* directement dérivés, comme *Virginia* et *Merope* (1847) – pour Giovanni Pacini – ou plus généralement dans toute sa production (AF, 147) : « ...l'Alfieri tragico fu per il Cammarano un ricco repertorio di lingua poetica, e, subordinatamente, di elementi o frammenti poetici »⁴⁴ (AF, 152).

⁴⁰ « père et romain ».

⁴¹ « franc, libre [...], bon citoyen, prudent, hardi » (n.t.).

⁴² « ... il est plus modéré [...] ; mais lorsqu'il s'agit de perdre la liberté, il n'est pas moins audacieux, pas moins résolu » (n.t.).

⁴³ Une relation que sait magistralement illustrer Verdi, notamment dans ces mêmes années 1840 ; à ce sujet, et plus généralement, sur les relations intergénérationnelles, nous nous permettons de renvoyer à CF, 171-179.

⁴⁴ « ...l'Alfieri tragique fut pour Cammarano un vaste répertoire de langue poétique, et, accessoirement, d'éléments ou de fragments poétiques » (n.t.).

Pour ce qui est de la prépondérance du *settenario*, nous ne pouvons que convenir avec Black puisque ce vers apparaît dans presque la moitié⁴⁵ des strophes les plus significatives du livret⁴⁶. En effet, l'usage de l'*ottonario* se trouve relégué à la cavatine d'entrée d'Appio « Ah! tant'oltre non credea »⁴⁷ (I, 2), à l'*allegro* analogue de Virginio « Tragge un padre orrendi giorni »⁴⁸ (II, 1), au duo Appio-Icilio « Si opporrebbe, è ver, la legge // E tu sperì ch'io non vegga »⁴⁹ (III, 2) et aux deux mouvements du finale III: l'*allegro* « Suspendete... - Ah! m'odi almeno »⁵⁰ et l'*andante* « Ch'io t'annodi al core infranto »⁵¹ (III, s.u.). L'*allegro* et l'*andante mosso* respectifs de ces deux numéros solistes sont, en revanche, en heptamètres, quoique le premier morceau interpose aussi deux *novenari* et que le second – « Oh! quante volte reduce » (II, 1) – compte plusieurs vers *sdrucchioli*; le chœur précédant le finale III emploie à son tour ces mêmes paroxytons qui prolongent le *settenario* d'une deuxième syllabe après l'accent tonique; tandis que le *sestetto* « (All'empia sentenza le vene mi stringe »⁵² (III, s.u.) fait un usage intéressant de *senari accoppiati*. Par ailleurs, l'utilisation de *settenari sdrucchioli* s'affiche dans presque la totalité des cas où se présente ce vers, sauf pour le bref chœur « Come insensata giace »⁵³ (III, 3), précédant le duo Virginia-Virginio. Pour sa part, le dodécasyllabe – toujours sous la forme de vers de six syllabes juxtaposés – sert aussi le tout premier chœur de patriciens « Qui Roma gli eletti suoi figli raduna »⁵⁴ (I, 1) et l'*allegro mosso* du duo père-fille « E piena, è compiuta la sorte funesta! »⁵⁵ (III, 4). Remarquons que, dans ces trois occurrences, la longueur de cette mesure, quoique artificiellement

⁴⁵ Black parle d'environ soixante pour cent du livret, ce qui reste plausible, lorsque l'on considère le texte dans son ensemble, avec le concours des récitatifs.

⁴⁶ Par strophe significative, nous entendons tout morceau qui peut être isolé, tel que les cavatines et les *allegri* des airs mais aussi les chœurs et les duos, ainsi que le trio et le *settimino*, les *andanti* et les strettes des ensembles.

⁴⁷ « Je n'aurais jamais cru / Que le feu de mon désir me poussât si loin ».

⁴⁸ « Pendant qu'un père endure d'horribles journées ».

⁴⁹ « Il est vrai, cela serait contraire à la loi // Et tu espères que je ne vois pas ».

⁵⁰ « Arrêtez... Ah ! Au moins, écoute-moi ».

⁵¹ « Je te nouerai à mon cœur brisé / Avant de mourir d'angoisse ».

⁵² « (Une froideur horrible, pire que la mort, / Glace mes veines après une sentence si inique !... ».

⁵³ « Prostrée au sol, elle paraît avoir perdu la raison ».

⁵⁴ « Ici Rome rassemble ses enfants les plus chéris ».

⁵⁵ « S'est accompli entièrement ce sort funeste ! // Les enfers secondent les manigances d'un impie ».

obtenue, permet, d'une part, d'intensifier des pages solennelles – un chœur de réjouissances, deux moments d'horreur et de découragement – et, d'autre part, de caractériser par un rythme martelé – que rend possible le concours de deux vers courts – ces mêmes sentiments opposés. C'est un expédient qui se renouvelle par l'apparition de *quinari accoppiati* en guise de décasyllabes à des endroits ayant une fonction tout à fait semblable aux précédentes, dans la mesure où ils expriment les émotions les plus variées : la tristesse du chœur « Là, della madre innanzi all'urna »⁵⁶ (I, 5), menant à l'*aria di sortita* de l'héroïne ; la colère, mais aussi le désarroi, du trio Appio-Virginia-Icilio « Paventa insano gli sdegni miei »⁵⁷ (I, 8) dans le finale I ; le joie du mariage prochain du duo « Allora che avvinti saremo dai Numi »⁵⁸ (II, 2) ; à la fois la surprise, l'effroi et l'esprit de vengeance, selon les personnages, dans le *settimino* « Oh tempi iniqui!... oh iniqui mostri!... »⁵⁹ (II, 6) du finale II. Relevons, en outre, le choix d'un décasyllabe à part entière dans la strette « Prima Icilio trafitto ed esangue, // Ascoltata giustizia è qui sola, // Ch'io son padre, ad affanno cotanto // Dammi un ferro, e squarciarsi le vene »⁶⁰ (II, 6) de ce même finale où la juxtaposition de *quaternari* et *senari*, non régulière, est plutôt le fruit de la présence d'un accent secondaire marquant la césure après le premier hémistiche. Sous ses différentes formes, le décasyllabe se révèle ainsi d'une fréquence comparable à celle de l'octosyllabe.

Pour ce qui est de l'autre constatation de Black, nous serions plus nuancé avant d'affirmer que le travail de Cammarano a consisté à suivre sa source pas à pas. Nous avons déjà remarqué les modifications que fait subir le librettiste à la structure de la pièce. Concernant plus particulièrement la versification, nous avons aussi évoqué comment Fabrizi souligne le taux plutôt élevé de récurrences alfiériennes dans l'ensemble du *corpus* de cet auteur. Quant aux emprunts les plus explicites, s'il est exact que ce critique cite le récitatif d'introduction de l'air d'Appio – « Patrizia turba, e servi, / Cieco strumento a mia grandezza »⁶¹ (I, 2) – se faisant

⁵⁶ « Là-bas sur la tombe de sa mère / Elle verse un torrent de larmes ».

⁵⁷ « Crains, scélérat, ma colère ».

⁵⁸ « Lorsque nous serons unis devant les dieux ».

⁵⁹ « Ô jours iniques !... Ô monstres iniques !... ».

⁶⁰ « D'abord Icilio percé, exsangue // Ici même nous n'entendons que justice // Je suis père, et une telle angoisse // Donne-moi une dague, et m'ouvrant les veines ».

⁶¹ « Foule de patriciens asservis, / Instrument aveuglé de ma grandeur ».

quelque peu l'écho du monologue de l'acte II alfierien⁶² – « conquider voi, feri patrizj... / ...hovvi stromenti / fatti all'eccidio popolar... »⁶³ (II, 1, 13, 16-17) –, il est tout aussi vrai que ce passage s'inspire également d'*Ottavia* (1780-1782) (AF, 147).

À ce même endroit, Fabrizi observe chez Cammarano l'utilisation du dialogue fragmentaire, de la *gradatio*, de séries verbales, de la juxtaposition d'adjectifs ou de substantifs, d'associations issues de l'union des termes les plus variés et des syntagmes 'di sangue' et 'di morte', et de certaines métaphores récurrentes chez Alfieri (AF, 147-149). Pour ce qui est du premier aspect, *Virginia*, comme bon nombre de livrets, fait un usage assez large de répliques saccadées afin d'exprimer tantôt l'étonnement, tantôt l'horreur, notamment dans ce passage du finale I mené au trot, tant critiqué par Black (JB, 262). Cependant, aucune de ces situations ne nous semble particulièrement significative par rapport à la tragédie de 1777. Plus intéressante est, en revanche, la réaction de l'héroïne dans le *settimino* du finale II, lorsqu'elle s'exclame : « Tutto si vuole, tutto involarmi!... / E sposo e padre e patria e onor! »⁶⁴ (II, 6). À cet endroit, Cammarano se souvient de la revendication d'Icilio lors de la scène publique de l'acte II : « Alle donzelle / sposo, e parenti, e libertade, e fama, / tutto si toglie »⁶⁵ (II, 3, 249-251). Le verbe est adouci par l'effet métaphorique, tandis que l'accumulation des privations ne présente qu'un seul mot commun. Toutefois, les trois autres éléments permettent d'établir des correspondances non négligeables : les parents de la source laissent leur place au père qui est le seul survivant ; dans son acception de réputation, la renommée d'origine peut bien être assimilée à l'honneur ; la perte de sa propre liberté personnelle se superpose à la perte de la patrie elle-même.

Quoique dans des situations diamétralement opposées, l'identification du sort de Virginia au destin de Rome est une forme de synecdoque chère aux deux auteurs : Alfieri fait développer cette idée à Icilio dans sa noble tirade de l'acte III, marquant les retrouvailles avec Virginio : « Disgiunger densi? Una è la causa: / tu sei padre, e nol senti? O Roma

⁶² Ce même passage que Giosuè Carducci considère trop chargé de figures de rhétoriques (PC, 217).

⁶³ « ...pour moi vous étiez une facile proie, / Patriciens... / Du peuple j'achevai, par vous, l'abaissement ».

⁶⁴ « Tout, on veut, tout m'ôter !... / Mon époux et mon père, la patrie et l'honneur ! ».

⁶⁵ « A nos filles, malheur ! on leur a tout ôté : / Parents, époux, patrie, honneur et liberté ».

è Roma, / tu allor v'hai figlia, io vi ho consorte, e vita; / o è serva, e allor nulla v'abbiam che il brando »⁶⁶ (III, 2, 70-73). De manière plus prosaïque, dans son *allegro* de présentation, Appio fait refléter son désir de conquérir la jeune femme dans sa soif de puissance sur la Ville : « Non basta a me del Tebro / Curva la fronte e doma, / Virginia al par di Roma / Piegare si deve a me »⁶⁷ (I, 4). Si, pour l'ancien tribun alfiérien, l'assujettissement de la République est une éventualité contre laquelle on peut encore se battre, afin de défendre la liberté de ses citoyens, pour le décemvir opératique c'est un acquis auquel doivent se plier toutes ses volontés. Dans la même veine, nous pouvons relever la réplique de Numitoria s'adressant à toutes les mères romaines dans un cri désespéré : « ...il procrear qui figli / troppo è gran fallo, o madri... »⁶⁸ (V, 4, 182-183). Nous sommes désormais au seuil de l'épilogue tragique. Dans l'*allegro maestoso* du *settimino* de l'acte II, c'est à l'unisson que le noyau familial plébéien répond aux insinuations d'Appio : « Non son più nostri i figli nostri! / Fremete, o padri, d'ira e d'orror! »⁶⁹ (II, 6). Malgré la présence du personnage de substitution de Tullia, c'est l'invocation aux pères qui l'emporte en 1866, l'héroïne s'unissant à Virginio et à Icilio dans une exclamation d'horreur qui toutefois suggère davantage la vaillance guerrière que l'indignation maternelle.

Pour ce qui est de l'emploi des syntagmes 'di sangue' et 'di morte', s'il sont fréquents dans les deux textes, c'est encore au cours du finale II que l'on observe un calque explicite du livret puisant dans un passage bien plus en amont de l'original : « prima che scorra il sangue tuo, di sangue/ Roma inondar si vedrà tutta... »⁷⁰ (I, 5, 291-292), s'écrie Icilio dès les premières scènes tragiques ; « Prima il Tebro gonfiato di sangue/ Inondar tutta Roma dovrà »⁷¹ (II, 6), chante son homologue dans la strette d'ensemble, renonçant à la triple anastrophe, tout en ajoutant une deuxième détermination géographique et surtout une caractérisation adjectivale sans doute plus parlante pour le public opératique du milieu

⁶⁶ « Les diviser ? Leur cause est une, inséparable. / Tu l'ignores ? toi, père ! Ou Rome est libre, et nous, / Nous sommes librement, l'un père, l'autre époux ; / Ou bien Rome est esclave, et des peuples esclaves / Je ne vois que le fer pour briser les entraves ».

⁶⁷ « Il ne me suffit pas d'avoir dompté le Tibre, / Non, il ne me suffit pas d'avoir fait fléchir son front, / Virginie, de même que Rome, / Doit se soumettre à moi ».

⁶⁸ « Mettre au monde des enfants, c'est un énorme crime. / Mères... ».

⁶⁹ « Nos enfants ne nous appartiennent plus ! / Frémissez, ô pères, de colère et d'horreur ! ».

⁷⁰ « ...voir couler ton sang ! / Ah ! plutôt je courrais, de rage frémissant, / De pleurs et de carnage inonder Rome esclave ».

⁷¹ « D'abord le Tibre gorgé de sang / Devra inonder Rome tout entière ».

du XIX^e siècle. C'est d'ailleurs le sang du jeune homme, plus que celui de son épouse, qu'évoque Appio au dernier tableau de l'opéra, dans l'*andante* précédant de peu la conclusion. Pourtant, Virginia n'a de cesse d'invoquer son sacrifice dès ce finale II : « Dammi un ferro, e squarciarsi le vene / Roma, o padre, tua figlia vedrà... / Da che libera fonte proviene / Il versato mio sangue dirà! »⁷² (II, 6). Dans cette strophe, il est toutefois plus intéressant de remarquer la métonymie du 'fer' pour la 'dague' que le personnage alfiérien réclame auprès de Numitoria dès l'issue de l'acte IV : « In tempo un ferro / non mi darai tu, madre? »⁷³ (IV, 4, 240-241). Requête réitérée à l'écoute de la nouvelle de la mort d'Icilio – « ...io stesi / la non tremante mia destra al tuo ferro... / Ma... invan... »⁷⁴ (V, 4, 124-126) – et que Numitoria formule à son tour au cours de sa violente diatribe à l'adresse de leurs gouvernants – « ...omai, se il vostro, / se il loro onor vi cale, al nascer loro, / vibrare un ferro entro ai lor petti »⁷⁵ (V, 4, 183-185) –. Bien entendu, une telle insistance ne tend qu'à nourrir le pressentiment de l'épilogue tragique, dans les deux versions.

Cependant, c'est à la scène finale que nous pouvons enregistrer l'emprunt le plus visible : lorsque Appio expose les tenants et les aboutissants de l'affaire à juger, il ne fait que reprendre les arguments qu'avance Marco à l'acte II de la tragédie : « Ecco donzella, / che dal supposto genitor si noma: / in mia magion, d'una mia schiava è nata; / quindi, bambina, a me dalla materna / fraude sottratta, e a prezzo d'or venduta / a Numitoria, che nudrilla in vece / d'altra, onde orbata era rimasta »⁷⁶ (II, 3, 88-94) ; « Mira d'innanzi a te, popol di Roma / Donzella, che si noma / Dal genitor supposto: ella di Marco / Nella magion da serva madre al giorno / Venne, sottratta indi per frode, a prezzo / D'oro la sposa di Virginio l'ebbe, / Che d'un'estinta sua bambina invece / La nudria... »⁷⁷ (III, s.u.). Le livret rétablit d'abord un ordre syntaxique qu'il altère par ailleurs

⁷² « Donne-moi une dague, et s'ouvrant les veines / Rome, ô père, ta fille verra... / Le sang que j'aurai versé dira / De quelle libre source il coule ! ».

⁷³ « Ne m'armeras-tu pas d'un poignard, ô mère ? ».

⁷⁴ « Et vers ce fer ma main, qui ne frémissait pas, / S'étendit, mais en vain... ».

⁷⁵ « ...si pour l'honneur vous avez quelque estime, / Pour le conserver pur, aussitôt qu'ils sont nés, / Percez, percez le cœur de ces infortunés ».

⁷⁶ « D'un père supposé cette fille a le nom. / De mon esclave née en ma propre maison, / Encore en son berceau, la fraude de sa mère, / Pour la vendre à prix d'or a su me la soustraire. / Au lieu de son enfant, qui venait de mourir, / Numitorie alors a voulu la nourrir ».

⁷⁷ « Vois devant tes yeux, ô peuple de Rome, / Cette fille qui tire son nom / D'un père supposé : dans la maison / de Marco elle vit le jour d'une mère / Esclave, mais l'épouse

par l'hyperbate dès les deux vers suivants ; le nom propre, inconnu du public napolitain, se voit remplacé par la périphrase de l'époux, opération qui engendre également la suppression de l'adjectif « materna » et la banalisation de l'orthographe pour la « fraude » ; ce qui se renouvelle au dernier vers, proposant la simplification de l'adjectif en « estinta » à la place du plus savant « orbata ».

*

Au vu de ces quelques considérations sur la structure du livret de la *Virginia* de Cammarano, sur sa conception des personnages et sur sa versification, toujours par rapport à sa source tragique, nous pouvons conclure que si ce librettiste a bien travaillé la pièce d'Alfieri grande ouverte sous les yeux, comme l'affirme Black, ce n'est que pour élaborer un texte plutôt autonome, redevable de sa source seulement pour les points essentiels des enchaînements. L'agencement des scènes en résulte profondément modifié, non seulement suite au resserrement de cinq à trois actes, mais aussi à cause de la nouvelle manière dont le poète napolitain présente sa trame, le plus souvent pour des raisons qui répondent à des exigences musicales, notamment à l'équilibre de la répartition entre les prestations de chaque chanteur : il sacrifie ainsi la matière des actes I et IV de 1777, quitte à s'en servir ponctuellement à différents endroits. Aussi l'évolution des caractères entre les deux versions résulte-t-elle essentiellement de la disparition du personnage maternel de Numitoria qui rend le rôle-titre plus indépendant dans ses résolutions et plus proche de son père. Icilio et Appio en sortent quelque peu simplifiés, le premier ne mourant plus tout à fait en héros, le second sacrifiant ses affaires politiques à l'intrigue amoureuse. Quant aux choix poétiques, un sujet directement tiré d'Alfieri ne nous semble pas conférer à l'œuvre de Cammarano davantage d'étoffe alférienne que d'autres productions dont l'élaboration se révèle toujours prête à accueillir la leçon du dramaturge piémontais, leur source soit-elle italienne ou étrangère.

de Virginio la lui a soustraite / Par la fraude, à prix d'or, / Et l'a nourrie à la place de son enfant / Qui venait de mourir... ».

Sigles

AF = Angelo Fabrizi, *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera ottocenteschi*, « Studi e problemi di critica testuale », XII (aprile 1976), pp. 135-155.

CF = Camillo Favazzani, « *Es'ei fosse quell'indo maledetto* ». *Esotismi nei libretti italiani di fonte francese*, Roma, Bulzoni, 2007, « Euro-ispanica ».

CVC = *Carteggio Verdi-Cammarano (1842-1852)*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001.

JB = John Black, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edimburg University Press, 1984.

JC = Jeremy Commons, *Virginia*, in Saverio Mercadante, *Virginia*, London, Opera Rara, ORC 39, 2009.

LRC = *Lettera di Ranieri de' Calsabigi all'autore sulle quattro sue prime tragedie*, in Vittorio Alfieri, *Tragedie*, a cura di Gianna Zuradelli, Torino, UTET, 1973, vol. II, pp. 1777-1815.

ms. 10 = Vittorio Alfieri, ms. 10, in Vittorio Alfieri, *Le tragedie*, a cura di Pietro Cazzani, Verona, Mondadori, « I Classici », 1957, p. 1333.

PA = Vittorio Alfieri, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, in Vittorio Alfieri, *Tragedie*, a cura di Gianna Zuradelli, Torino, UTET, 1973, vol. II, pp. 1861-1914.

PC = Pietro Cazzani, *Carducci e l'Alfieri (per una storia dell'«alferismo»)*, « Annali alfieriani », I (1942), pp. 211-228.

Feuilleter *Rigoletto* : Victor Hugo, Francesco Maria Piave, Giuseppe Verdi, Éric Génovèse

Catherine Gottesman
Université Paris 8

Feuilleter *Rigoletto*. Voilà d'abord dans ce titre l'aveu des limites de ce travail, qui consiste à lire un peu vite sans doute (mais la vitesse d'après Verdi est nécessaire à la cohérence d'une création, « per scriver bene, occorre poter scrivere rapidamente, quasi d'un fiato, riservandosi poi di accomodare, vestire, ripulire, l'abbozzo generale; senza di che si corre il rischio di produrre a intervalli con musica a mosaico, priva di stile e di carattere ») ce qui se feuillette, donc ce qui est écrit plus que ce qui s'entend ou se voit. Limites que je perçois plus fortement depuis que j'ai entendu les exposés des collègues compétents dans le domaine musical, ce qui n'est pas mon cas.

Littéraire, peut-être un peu égarée ici, je proposerai dans un premier temps de parcourir les deux textes, le drame de Hugo et le livret de Piave : tâche comparative qu'on peut aborder de manière diachronique d'abord, c'est-à-dire en les situant dans l'histoire de leur création, en se penchant sur leur genèse individuelle (en particulier dans le cas de Hugo), dans l'histoire littéraire et l'Histoire avec un grand H, en réaction, voire en opposition, contre la tragédie classique et surtout, au delà, contre un régime politique. Mais on peut aussi mener une étude synchronique en recourant aux outils les plus simples de la sémiotique. Voici alors que le terme 'feuillette' prend un autre sens. C'est la tâche du pâtissier qui fabrique la pâte feuilletée, dont les superpositions sont si délicieuses (ah ! le mille feuilles !). Le sémioticien lui ressemble lorsqu'il construit les plans de pertinence, les couches de signification superposées dans tout phénomène de sens. Couche narrative, couche thématique, couche figurative, couche passionnelle, couche cognitive, lexico-sémantique. Je n'en développerai pas mille (!) dans ce qui constituera la deuxième partie de l'exposé. Après le plan textuel, le plan auditif. Continuons à empiler les plans de l'analyse avec quelques observations sur le chant et la musique. Verdi fait entendre les voix : nous

nous intéresserons dans la troisième partie à ce que la mise en musique ajoute, modifie, annule. Partant d'une expérience personnelle 'naïve', j'ai sollicité Éric Génovèse, metteur en scène de *Rigoletto* à Bordeaux en février 2007, pour éclairer quelques moments de l'œuvre. Plus encore dans la quatrième partie c'est sa lecture de l'œuvre qui sera interrogée : après une brève analyse de sa mise en scène, sur le plan visuel surtout, nous conclurons par un entretien avec Éric Génovèse.

1. Parcours diachronique : du drame de Hugo au livret de Piave, d'une censure à l'autre

Hugo écrit en 1832 *Le Roi s'amuse*, pièce interdite dès la première représentation, le 23 novembre, au Théâtre-Français. Hugo l'avait d'abord intitulée *Le Roi s'ennuie*, marquant ainsi la parenté avec Louis XIII, personnage de *Marion De Lorme* : « LE DUC. – Votre majesté donc souffre bien ? / LE ROI. – Je m'ennuie » (*Marion de Lorme*, v. 1249). En 1832, Louis-Philippe est au pouvoir. Après les espoirs de liberté nés de la Révolution de 1830, c'est une période décevante pour bien des écrivains. Plus tard, certains réagiront en s'en évadant par l'exotisme (Gautier, *Le Roman de la momie*, Flaubert, *Salammô*), ou par le combat politique et social (Lamartine, chef du gouvernement provisoire en 1848, Hugo qui sera contraint de s'exiler pendant presque 20 ans, de 1851 à 1870, pour avoir tenté de soulever le peuple contre Napoléon III).

Le Roi s'amuse irrite le pouvoir par son contenu politique même si la censure attaque Hugo au nom de la morale : François I^{er}, débauché, met au service de ses passions son pouvoir de punir d'emprisonnement ou même de mort ; s'agit-il même de 'passions' ? Celles des personnages tragiques de Corneille ou Racine étaient plus violentes et engageaient les vies, non les simples divertissements. En outre, le roi qui « s'amuse » est pire que le roi qui s'ennuie, car il ne s'intéresse même plus aux affaires du royaume.

Cette pièce, comme les précédentes de Hugo, s'affranchit des règles de l'esthétique classique. La tragédie classique lui paraît démodée et inapte à rendre la vérité. Le drame, dit-il, (*Préface de Cromwell*, 1827) veut de l'histoire et non de la mythologie, de la vie et non de la pompe. Il faut « désarticuler » l'alexandrin : Hugo l'a déjà fait, déclenchant, dès le 2^e vers d'*Hernani*, des hurlements de spectateurs scandalisés par le rejet de l'adjectif qualificatif, audacieusement séparé du nom : « l'escalier/dérobé ». Le drame, écrivait aussi Hugo, « veut de la vérité et non de l'artifice » : il faut

laisser se côtoyer le sublime et le grotesque, le sérieux et le comique, comme dans la vie. On abandonne les unités (de temps et de lieu surtout) et on met de l'action sur la scène (ce que les bienséances classiques interdisaient).

Les cinq actes du *Roi s'amuse* se passent dans des lieux différents : au palais du Louvre, dans les salles de réception, dans l'antichambre du roi ; dans le cul-de-sac de Bussy, devant la maison de Triboulet ou dans la cour, la terrasse, à la porte de la maison ; sur la grève près de la Seine, devant l'auberge de Saltabadil ou dedans. Chaque fois, on peut voir l'intérieur quand on est dehors. Exemple : didascalies de l'acte IV : « À droite, une mesure misérablement meublée de grosses poteries et d'escabeaux de chêne, avec un premier étage en grenier où l'on distingue un grabat par la fenêtre. La devanture de cette mesure tournée vers le spectateur est tellement à jour, qu'on en voit tout l'intérieur [...]. Le mur est mal joint, troué de crevasses et de fentes et il est facile de voir au travers ce qui se passe dans la maison »¹.

Le roi séduit les dames de la cour et aussi une jeune fille rencontrée à l'église, ce qui déclenche chez les maris et les pères colère et désirs de vengeance. Il s'avère que la jeune inconnue est la fille du bouffon Triboulet. Enlevée par les courtisans qui veulent se venger des railleries du bouffon, elle sera livrée au roi et déshonorée. Alors Triboulet décide de la venger mais la malédiction d'un autre père bafoué, Saint Vallier, qu'il a contribué à faire punir par François I, entrave la réalisation du projet : dans le sac que lui remet le spadassin chargé par lui d'exécuter le roi, Triboulet trouve le corps de sa fille qui s'est sacrifiée pour sauver celui qu'elle aime encore malgré son infidélité².

Pas d'unité de lieu : I. Louvre (palais). II. Coin du cul-de-sac Bussy (rue et maison de Triboulet). III. L'antichambre du roi. IV. et V. La grève de la Seine et maison de Saltabadil. Pas d'unité de temps : l'action dure plus de 24h. Un mois s'est écoulé entre l'acte III et l'acte IV ; certaines scènes s'étirent sur plusieurs heures comme la scène 2 de l'acte IV qui empiète sur la nuit, la scène 3 reprenant au matin suivant. Mélange de tons : persiflage comique de Triboulet, accents tragiques de Saint Vallier, mots d'esprit des courtisans. Lyrisme de Triboulet parlant de sa fille, de Blanche parlant de son amour. Actions sur scène (avec des réserves toutefois) : par

¹ C'est nous qui soulignons.

² Pour un résumé de la pièce on pourra consulter Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, Paris, Belin, 1993, p. 121.

exemple, « on voit Saltabadil lever son poignard »... et le rideau tombe, sans qu'on voie le coup). Alexandrin prosaïse : coupes, rejets, rimes pauvres dans certains dialogues, par exemple dans celui entre Saltabadil et sa sœur, que Blanche entend : « MAGUELONNE. Ne le tuons pas. BLANCHE. Ciel ! SALTABADIL. Recoude moi tout de suite / Ce vieux sac. MAGUELONNE. Pourquoi donc ? SALTABADIL. Pour y mettre au plus vite / Quand j'aurai dépêché... (vv. 1347-1349). Histoire précise, lieux précis et personnages historiques précis, François I^{er}, Marot, Diane de Poitiers, Marguerite de Navarre, etc., contrairement aux héros mythologiques des classiques. Action un peu incarnée (on mange, on boit, on paie, on manipule des objets, etc.) mais pas trop réaliste ici.

Verdi s'enthousiasme pour ce sujet (« Le sujet est noble, immense, et comporte un personnage qui est l'une des plus magnifiques créations dont le théâtre de tous les temps et de tous les pays puisse s'enorgueillir » écrit-il à Piave en lui confiant la tâche d'écrire le livret. Verdi a déjà travaillé avec Piave : d'abord *Ernani* donné à Venise en 1844, et, pendant ce qu'il appelle « ses années de galère », *I due Foscari* en 1844, *Macbeth* en 1847, *Il Corsaro* en 1848, *Stiffelio* en 1850, *Rigoletto* en 1851, puis *La Traviata* en 1853 (très peu après *Il Trovatore* confié à Cammarano). Plus tard, ce sera *Simon Boccanegra* et *La forza del destino*. Verdi décide donc de faire travailler Piave sur le texte de Hugo et commence à composer la musique en avril 1850, continue à Busseto en janvier 1851 et écrit au directeur de La Fenice qu'il aurait déjà fini s'il n'avait pas une angine³. Piave est bien informé sur les risques de censure. Des discussions avec le Directeur de la Police, Luigi Martello, aboutissent à des modifications du projet. Verdi dira son étonnement de cette collaboration inattendue. La médiation de Brenna joue aussi son rôle. En effet, après les titres *La Malédiction*, puis *Le Duc de Vendôme*, Martello conseille de donner un titre moins risqué ; le nom de Rigoletto, bouffon de la cour, est préféré à Tribuletto à cause du sens de *tribulazioni* en italien qui aurait pu évoquer les malheurs du peuple. Toutefois, Verdi ne cède pas sur tout : il garde la malédiction, le bossu, les mœurs dissolues du souverain (mais c'est un duc inconnu et non le roi)⁴.

³ Cependant, selon Carlo Gatti (*Verdi*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1977), la vitesse de composition de Verdi en quarante jours tiendrait plus de la légende que de la réalité.

⁴ Sur les conseils du professeur Anna Dolfi, lire à ce sujet : Mario Lavagetto, *Un caso di censura. Il Rigoletto*, Milano, Bruno Mondadori, 2010 (réédition augmentée de *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi* (Milano, Garzanti, 1979 et Torino, EDT 2003) ; Arnaud Laster, *Mérites et limite de la transposition : "Rigoletto" de Verdi*, « Communication au Groupe Hugo du 10 avril 1999 ».

Comparaison avec la pièce de Hugo :

- réduction à 3 actes, ce qui accentue les effets. Par exemple, le dénouement : le rideau tombe sur Rigoletto tenant Gilda dans ses bras, après un bref dialogue avec elle, alors que chez Hugo on trouve une dernière scène au cours de laquelle des passants arrivent et interviennent, suivis d'un médecin qui déclare Blanche morte, étouffée par son sang. Alors Triboulet s'écrie : « J'ai tué mon enfant, j'ai tué mon enfant ». Au contraire, c'est dans une immense solitude que Rigoletto entend les dernières paroles inachevées de Gilda « In eterno per voi pre...ghe... » et se lamente « Gilda! Mia Gilda! È morta!...Ah! la maledizione! »
 - modification des noms des personnages et surtout de l'ancrage historique, duc de Mantoue et non roi.
 - disparition des personnages secondaires historiques : on ne trouve ni les poètes (Marot), ni les savants (amis de Marguerite).
 - passage de l'alexandrin à la forme poétique du chant.
 - suppression des mots qui passent la rampe, mots d'esprit.
 - passage de la scène au tableau, indications pragmatiques correspondant aux nécessités techniques différentes de l'opéra, c'est-à-dire aux changements de décors et non aux arrivées des personnages.
- Mais dans son ensemble le livret de Piave est d'une grande fidélité à l'intrigue, on trouve même une adaptation quasi littérale dans bien des passages.

Résumons le livret de Piave : Acte I. Fête au palais. Le duc parle de ses entreprises. Courtise des dames (Comtesse de Ceprano). On apprend que Rigoletto a une maîtresse. Arrive Monterone, Rigoletto se moque de lui et encourage le duc à le punir. Malédiction lancée par Monterone contre le duc et lui. Dans une Impasse. Rigoletto rentrant chez lui rencontre Sparafucile qui offre ses services de tueur à gages. Rigoletto garde l'offre en mémoire. Sa fille Gilda l'interroge en vain sur sa mère et nous découvrons qu'elle ignore même son nom et son activité. Elle ne dit rien à son père de sa rencontre avec un jeune homme, le duc qui a caché son identité. Dès le départ de Rigoletto, ce dernier s'approche et l'entend confier à Giovanna son amour pour lui. Giovanna se laisse acheter par le duc et lui permet d'entrer ; il fait sa cour à Gilda en se faisant passer pour un pauvre étudiant, Gualtier Maldé. Mais entendant du bruit, il repart. En fait ce sont les autres qui viennent enlever Gilda. Rigoletto de retour les aide croyant qu'il s'agit de la Comtesse de Ceprano. Acte II. Au palais. Le duc contrarié de la disparition de Gilda est heureux quand les courtisans l'amènent. Arrive Rigoletto qui la cherche et finit par révéler qu'elle est sa fille. Il les implore en vain. Apparaît justement Gilda qui raconte son déshonneur. Il fait alors vœu de vengeance tandis qu'elle l'implore de pardonner et et il assure

Monterone qui passe entre ses bourreaux qu'il sera vengé lui aussi. Acte III. Près du fleuve, dans une taverne. Rigoletto veut dessiller Gilda et lui fait voir le duc en train de courtiser Maddalena. Il lui enjoint de s'habiller en homme et de le précéder à Vérone. Il paie Sparafucile pour avoir le corps du duc tué, remis dans un sac à minuit. Mais Maddalena obtient de son frère qu'il tue la première personne qui entrera et Gilda qui a entendu décide d'entrer pour sauver le duc. À minuit, Rigoletto prend livraison du sac mais entend la chanson du duc et découvre alors alors avec horreur Gilda dans le sac, mourante, qui demande pardon pour elle et pour le duc.

Verdi cherche les 'effets'. Ceux du modèle hugolien sont conservés et amplifiés. La malédiction est mise en valeur (voir aussi le rôle de la musique). Moments dramatiques : Rigoletto retrouvant sa fille déshonorée, en présence de tous les courtisans moqueurs, Gilda contrainte par son père d'assister aux avances du duc à Maddalena, Gilda entrant dans la mesure de Sparafucile au milieu d'un violent orage, Rigoletto entendant chanter celui dont il croit porter le cadavre, Rigoletto découvrant sa fille mourante dans le sac remis par Sparafucile.

Nous avons donc dans les deux œuvres une vengeance qui échoue, entravée par une malédiction : elle se retourne contre le vengeur et l'atteint dans ce qu'il a de plus précieux, sa fille. C'est une exaltation du sentiment paternel dont Hugo dit le sublime alors qu'il habite dans un corps difforme (plus tard, Hugo écrit *Lucrece Borgia*, sentiment maternel cohabitant avec le vice). Piave développe beaucoup moins la monstruosité due à la bosse. Lutte entre le vice et la vertu, le vice reste triomphant, le duc survit grâce au sacrifice de Gilda. Chez Hugo, plus d'insistance sur l'amour de Blanche, chez Piave-Verdi plus d'insistance sur la prière et le pardon.

Grandes oppositions entre la beauté et la laideur, le vice et la pureté, l'inconstance et la fidélité, la loyauté et la fourberie, valeurs incarnées par des personnages en conflit malgré parfois des alliances illusoire (Rigoletto soutient le duc jusqu'au moment où sa fille est victime, Gilda garde assez d'amour pour sauver celui qui l'a déshonorée et trahie, inversement Monterone maudit Rigoletto et perd celui qui essaie de le venger). Dans cette lutte entre le vice et la vertu, le vice reste triomphant : le duc survit grâce au sacrifice de Gilda ; loin d'obtenir réparation, Rigoletto et Monterone sont lourdement frappés... Hugo insistait davantage sur l'amour de Blanche pour le roi, Piave et Verdi accordent plus de place à la prière et au pardon. La construction repose sur un système de duplications : plusieurs séductions du duc, plusieurs pères meurtris, plusieurs vengeances.

Grande force tragique de la fin : le duc chante l'infidélité provoquant la reconnaissance par Triboulet de son échec, reconnaissance par le spectateur de l'erreur du duc car Gilda justement n'est pas une *donna mobile*

2. Feuilletage sémiotique

Couche narrative : sont considérés ici les objets et les sujets, leur acquisition et leur perte (narrativité). Des sujets (personnages ou groupes) veulent obtenir ou conserver quelque chose que d'autres visent également. Cela entraîne des programmes narratifs d'acquisition, de conservation, d'échange, etc. Par exemple : le duc veut conquérir des femmes. Du point de vue modal, il en a le *vouloir* (affirmé sans cesse), le *pouvoir* (il plaît, et peut aussi faire tuer ceux qui contrarient son dessein), le *savoir* (il sait séduire, sait parler aux femmes). D'où viennent ces compétences modales ? D'une nature dégénérée ? Le texte ne le dit pas clairement. On peut hésiter entre une corruption due au pouvoir ou une emprise du mal, sans que soit nettement évoqué le Diable. Le Bon Dieu en revanche est appelé plusieurs fois à l'aide par Gilda ou Rigoletto.

Se mettent en place des programmes de conquête qu'essaient d'entraver les pères et les maris. On voit deux types d'organisation : la répétition d'une action en juxtaposition (le duc séduit les femmes les unes à la suite des autres) ou la succession soit en conflit (le duc veut séduire Blanche, Rigoletto croit l'en empêcher en mettant sa fille en sûreté), soit en hiérarchisation (PP = programme Principal ; PU = programme d'usage). Exemple : pour garder sa fille, Rigoletto emploie Giovanna, pour s'approcher de Gilda, le duc achète Giovanna (les PP et les PU sont en conflit). On voit donc se dérouler les programmes et les anti-programmes : le duc veut conquérir Gilda, Rigoletto veut garder pure son enfant. Le duc veut conquérir Madame de Ceprano, le mari tente de s'y opposer. Sparafucile veut tuer le duc, Maddalena s'y oppose. Dans ce cas, un compromis est trouvé : le programme d'usage consiste à trouver une autre victime. Rigoletto veut venger Gilda, Gilda s'y oppose en le suppliant (et de toute façon la malédiction de Monterone le fait échouer). Monterone veut réparation, le duc et Rigoletto s'y opposent ensemble au début. Plus tard, Rigoletto au contraire promet à Monterone de le venger. Monterone lance une malédiction : pas d'antiprogramme concernant le sort de Rigoletto. En revanche, Monterone semble se résigner au triomphe du duc : « felice pur anco, o duca, vivrai », paroles qui lèvent la malédiction. On peut penser aussi que le sacrifice de la pure Gilda a le pouvoir de sauver celui qu'elle aime.

Couche thématique : les biens considérés comme désirables, porteurs de valeur, sont les femmes, l'honneur, l'argent (pas le pouvoir, on n'assiste à aucune ascension ni déchéance dont la conquête du pouvoir serait le moteur). On peut y voir une relation avec la situation politique générale. Apparaissent les rôles thématiques codifiés du séducteur, du mari trompé, des hommes de cour et hommes de main, avec les figures tout aussi codifiées de rapt, de séduction, d'achat, de vengeance.

Structure de la vengeance : un premier méfait appelle une vengeance, c'est-à-dire un second méfait en retour ; on constate des variantes dans l'ordre d'exposition des faits : comme Saint Vallier, Monterone nous expose après coup le déshonneur subi par sa fille qui n'est pas nommée ; en revanche, dans le cas de Rigoletto (ou de Triboulet chez Hugo) on assiste longuement à la préparation du méfait contre Gilda (ou Blanche chez Hugo), personnages très individualisés, à la mise en œuvre de la séduction annoncée, à son accomplissement, et à ses conséquences ; on voit se préparer la vengeance du père, on la voit échouer. Narrativement, la vengeance suppose un redoublement ; stylistiquement on trouve des variantes dans l'ordre de révélation des faits (cf. le roman policier) et dans l'ampleur des épisodes. Ainsi, la séduction de la fille de Monterone n'est indiquée que dans son résultat (accomplie) tandis que celle de la Comtesse de Ceprano est en projet (inaccomplie) et que celle de Gilda est exposée à différents stades de son accomplissement avec diverses modalités aspectuelles (inchoative, durative, terminative), et offre différents points de vue (celui du duc qui calcule ses manœuvres, celui de Gilda qui les interprète mal, se croyant réellement aimée par « Galtier Maldè, studente e povero », celui des courtisans qui la livrent au duc sans comprendre qui elle est ni quel lien elle a avec lui, celui de Rigoletto qui la détrompe sur la sincérité du duc pensant annuler le sentiment amoureux par cette révélation.

Couche figurative : les milieux sociaux diffèrent (mais ils remplissent les mêmes fonctions dans la narrativité). Des couches sociales variées se côtoient dans *Rigoletto* : les femmes nobles, la bourgeoise Gilda, la pauvre Maddalena. On observe plus de loyauté dans les milieux pauvres qu'à la cour de Mantoue. Même Sparafucile fait preuve d'honneur (!) : « Uccider quel gobbo!... che diavol dicesti! / Un ladro son forse? Son forse un bandito?... / Qual altro cliente da me fu tradito?... / Mi paga quest'uomo... fedele m'avrà »⁵.

⁵ « Tuer ce bossu mais que diable dis-tu là ! Suis-je un voleur ? Suis-je un bandit ? Ai-je jamais trahi un client ? Cet homme m'a payé, je serai loyal envers lui ».

Couche passionnelle : variété des degrés passionnels, variété des significations des sentiments exprimés. On opposera facilement le désir amoureux du duc (/vouloir séduire/ itératif dont l'objet change) au sentiment d'amour profond (/ne pas pouvoir ne plus aimer/) que lui porte Gilda. La colère, la rage, le désespoir des pères dans leur intensité et leur implication se distingue de la jalousie vaguement ridicule des maris trompés dont nous ne connaissons pas les pensées intimes, autant que de l'irritation des courtisans dépités : la différence se traduit à la fois dans les modalités aspectuelles et la temporalité, puisque certains sentiments sont répétitifs et brefs, d'autres uniques et durables. La pitié de Gilda et de Maddalena apparaît ici comme un sentiment féminin atemporel, peut-être lié à leur nature, qu'on ne rencontre pas chez les personnages masculins.

Dimension cognitive : on peut analyser la source des informations données au spectateur et échangées entre les personnages. Tantôt, tel un voyeur, il assiste aux fêtes du palais de Mantoue, tantôt il est informé par un personnage et en sait parfois plus qu'un autre personnage (ainsi il connaît l'enlèvement de Gilda avant le duc et avant Rigoletto, ou sait avant lui qui est dans le sac, etc.). Toute l'œuvre est riche en jeux sur les relais et la circulation du savoir (confidences, mensonges, indiscretions, révélations, pactes secrets, etc.) ainsi qu'en figures de l'être et du paraître (mensonges, secrets, illusions, dessillement) qui sont la matière même de la trame dramatique. Ainsi, par exemple, Rigoletto est trompé par Gilda (causes : amour, pudeur, naïveté de la jeune fille). Gilda et Rigoletto sont trompés par le duc (argent pour acheter Giovanna, naïveté et illusions de Gilda, *hybris* de Rigoletto, ou efficacité de la malédiction). Rigoletto est trompé par les courtisans (irritation due à sa méchanceté).

Quelques éléments lexico-sémantiques : vengeance, pardon, malédiction constituent des programmes complexes impliquant des éléments cognitifs (il faut avoir connaissance du méfait subi pour se venger, pardonner, ou maudire). Le désir de vengeance et la malédiction inaugurent une nouvelle action tandis que le pardon est terminatif. Dans la vengeance, le sujet doit agir, dans la malédiction il délègue l'action à une autre instance (transcendante), se contentant d'exprimer son vouloir. Monstre : Rigoletto le bossu se dit « difforme » « monstrueux ». On observe dans ce drame certaines caractéristiques communes avec *La Belle et la Bête*, réécriture de l'histoire antique de Cupidon et Psyché : la Belle, orpheline de mère, très attachée à son père, ne va chez la Bête que par amour pour son père, qu'elle ne voulait pas quitter. Le monstre sert de médiation pour la faire passer de

l'état de dépendance quasi incestueuse avec le père à l'état d'épouse d'un homme extérieur à la famille. Dans *Le Roi s'amuse*, la monstruosité du duc n'apparaît pas à la jeune fille alors que la monstruosité de la bosse du père est dramatisée (c'est dit plusieurs fois par Triboulet – plus que par Rigoletto – qui amplifie sa difformité). Le mari de Diane de Saint-Vallier est bossu aussi. Le parallélisme des situations permet de penser vaguement à un inceste non réalisé dans le cas de Blanche. Ainsi, nous retrouvons dans *Rigoletto*, disposés autrement, les éléments d'une interprétation ethnologique : prohibition de l'inceste assurant la survie du groupe, à ceci près que Gilda ne se libère pas du père mais meurt sans enfant, tandis que le roi ne se transforme pas : il reste égal à lui-même, de belle apparence mais laid moralement. Nous verrons plus loin une interprétation psychanalytique de la 'monstruosité' proposée par Éric Génovèse.

3. La musique de Verdi

Nous ne ferons ici qu'indiquer quelques effets de la musique propres à accentuer les différences entre le drame de Hugo et l'opéra de Verdi, même lorsque le livret reste proche du modèle. Tous les commentateurs parlent du prélude. « Le thème menaçant de la malédiction (avec la répétition entêtante du *do*) en croche pointée double d'abord aux cornets va en crescendo jusqu'à exploser à l'orchestre dans un tutti dramatique suivi par un court passage déchirant aux cordes»⁶.

On peut aussi remarquer que la musique :

- emphatise cette malédiction : ce même motif musical fera retour ; on peut signaler aussi la lenteur du vers de Rigoletto, « Orrore » qui en intensifie le contenu ou la lamentation finale de Rigoletto ;

- uniformise des changements de lieu et d'atmosphère ; par exemple, elle atténue la séparation entre le palais du duc et l'arrivée chez Rigoletto dans un autre quartier (entre les deux premiers tableaux de l'acte I) :

Ainsi la continuité tonale entre l'épisode de la cour et l'impasse où Rigoletto cache son trésor – sa fille – est-elle évidente. À l'accord du ré bémol mineur qui conclut la strette succède, au début de la séquence suivante, un accord de septième dont la note supérieure est identique à la tonique de l'accord précédent, toujours un ré bémol ! [...] Lorsque je parle de continuité du discours musical, c'est de ces effets ostensibles que je veux traiter car ils

⁶ Wikipedia.

sont pour moi une indication très précise de la façon dont Verdi fait avancer son action ; les passages de l'intérieur à l'extérieur, du public au privé, sont ménagés avec une continuité extrêmement subtile⁷.

- uniformise des positions opposées : Gilda et Rigoletto, l'une demandant le pardon, l'autre criant vengeance chantent en duo sur la même musique ; on peut l'entendre comme un renforcement de la symétrie de leurs positions mais aussi comme un signe de leur affection malgré la divergence des désirs ; dans le quatuor final, on entend en même temps Gilda avec Rigoletto et le duc avec Maddalena : ils sont censés ne pas se voir, mais le spectateur les voit tous et doit entendre l'harmonie du quatuor.

4. Les éléments visuels : la mise en scène d'Éric Génovèse

Elle rend visible l'action fluide de la musique entre les deux premiers tableaux (sans baisser de rideau, car la musique garde le même accord tonal) en faisant se démaquiller Rigoletto en chemin, puisqu'il n'y a pas d'ellipse temporelle ; le passage du bouffon au père doit se faire en route, avant son arrivée dans sa maison). De même, elle rend visible la ressemblance des destins de Monterone et Rigoletto : costumes semblables, arrivées semblables par la salle, silhouettes semblables ; seule la couleur des chapeaux (bleu pour Rigoletto, vert pour Monterone) les distingue. Ils pourraient (ou devraient) être tout à fait semblables, mais Rigoletto en fustigeant Monterone dépasse les limites, comme s'il travaillait contre lui-même ; en proie à une sorte de schizophrénie, il dissocie trop sa vie à la cour de sa vie personnelle, de son être intérieur. On peut interpréter la bosse comme une métaphore de cette scission : il a perdu le parallélisme entre les deux faces de son être⁸. Cette interprétation psychanalytique de la difformité est en accord avec les vers du *Roi s'amuse* : « Nous sommes tous les deux à la même hauteur / Une langue acérée une lame pointue. / Je suis l'homme qui rit, il est l'homme qui tue » (vv. 456-458), dit-il en quittant Saltabadil au seuil de sa maison où l'attend Blanche. Et plus loin : « Maudit ! Ah la nature et les hommes m'ont fait / Bien méchant, bien cruel et bien lâche en effet » (vv. 463-464). Dans ces vers, en effet, Triboulet ne parle que de son activité cruelle de bouffon, sans laisser la moindre place aux sentiments de justice ou de compassion qu'il exprime implicitement

⁷ Éric Génovèse, *Note d'intention sur "Rigoletto"*, in *Rigoletto*, Opéra, (Opéra national de Bordeaux) 4 (saison 2006/2007), p. 32.

⁸ Conversations avec Éric Génovèse.

quand il parle de Blanche ou avec elle, comme s'il suffisait d'enlever son maquillage pour retrouver son être intact. Mais il se montrera cruel aussi avec sa fille, n'épargnant guère les sentiments de la jeune fille amoureuse en lui mettant sous les yeux celui qu'elle aime en train d'en courtiser une autre. À vrai dire, elle-même avait accepté par anticipation, comme une punition méritée, l'infidélité qu'elle redoutait : « Ah ! Vous me trompez car je trompe mon père » (v. 762).

La mise en scène attribue une posture énonciative au spectateur : la loge dans la scène chez le duc, rappelle la loge dans la salle de spectacle (l'opéra de Bordeaux) et inclut le spectateur parmi les courtisans, concrétisant la posture du voyeur, peut-être complice. Le geste d'entrée de Rigoletto qui ouvre le rideau pour dévoiler au public la fête orgiaque du palais ducal va dans le même sens. Dans sa note d'intention sur *Rigoletto*, voici ce que propose Eric Génovèse :

Aucune œuvre ne me semble exalter à ce point d'accomplissement la question de la représentation [...]. Les passages de l'espace public à l'espace privé de Rigoletto, leur enchevêtrement et le rôle que joue ce que l'on cache et ce que l'on montre offrent une mise en abyme du théâtre, de l'acte de la représentation, passionnante. Rigoletto [...] ne se contente pas de regarder, il provoque, excite, montre. L'interprète que je suis se pose toujours la question du positionnement de celui qui regarde, du spectateur, de sa part d'activité ou de passivité dans le déroulement de ce qui a lieu⁹.

Le dispositif scénique (deux plateaux tournants concentriques qui permettent de présenter au spectateur des lieux contigus qu'on ne peut logiquement pas voir sans se déplacer, comme la rue, la cour de la maison et la maison de Rigoletto) constitue une interrogation sur l'intimité opposée à l'extérieur et à l'indiscrétion : les entrées de Rigoletto dans sa maison aux grands murs le livrent quand même à nos regards. Représenter l'intimité sur scène est toujours compliqué puisqu'il faut donner à voir au spectateur ce qui est censé être l'intime. Dans cet opéra, Rigoletto est toujours espionné, même et surtout quand il se cache.

Ce dispositif tournant donne au « la donna è mobile » final une double portée tragique : on voit le duc sur le lit de Maddalena tandis que Rigoletto dé trompé par sa voix comprend qu'il a échoué et que le spectateur mesure l'erreur profonde de celui qui chante l'infidélité féminine, alors que Gilda vient de donner sa vie pour le sauver, lui qui offre justement l'image de la trahison accomplie.

⁹ *Ivi*, p. 31.

Pour exprimer le caractère « orgiaque » de la fête, le metteur en scène a utilisé l'imaginaire contemporain : lorsque Gilda débouche sur la scène, elle est agressée par les courtisans vêtus de longues capes qui rappellent celles du film *Eyes wide shut*, concrétisant ainsi une orgie actuelle. Éric Génovèse a de la sorte rétabli la dimension transgressive que Verdi et Piave ont masquée pour déjouer la censure ; la didascalie hugolienne « la fête a un peu le caractère d'une orgie » est devenu dans le livret « la fête bat son plein ». Mais le but est la « restitution des intentions profondes de Verdi en ne se laissant pas piéger par les circonvolutions habiles à détromper la censure »¹⁰.

Plus traditionnellement, le symbolisme des couleurs opère discrètement : le blanc de la pureté (robe de Gilda) s'oppose au rouge et à ses déclinaisons (robe de Gilda déflorée, robe de Maddalena) signalant la présence du mal.

Pour conclure, voici une interview accordée par Eric Génovèse :

- Prenez-vous en compte le texte antérieur au livret ?
- Dans ce cas, c'est indispensable. Il est toujours intéressant de comprendre ce qui a motivé le coup de foudre du compositeur pour un sujet. En plus, ici, la censure de *Rigoletto* condense et élimine la scène où Blanche est prisonnière du duc, forcée. J'ai rendu compte de cette scène censurée pour conserver la violence transgressive voulue par Verdi.
- Quelle est la différence avec la mise en scène de théâtre ?
- Essentiellement la temporalité, le rythme : au théâtre, on choisit de représenter en 1h30 (tradition) ou d'étirer en 2h, 3h, voire plus. À chaque création théâtrale on a en tête un rythme, un tempo. Là, ce n'est pas possible : c'est la musique qui guide. On ne peut étirer le temps de l'opéra. L'espace de mise en relief étant plus restreint, il faut accentuer visuellement. Des contraintes sont liées au chant dans la position et la posture du chanteur : on l'entendra moins si on fait chanter un soliste depuis le fond ; il faut aussi qu'il voie le chef d'orchestre tout le temps, et qu'il entende l'orchestre ; quant au chœur, il doit être regroupé pour que soit atteinte l'harmonie musicale. La marge de manœuvre dépend de l'habileté de chaque chanteur. Exemple : le quatuor de l'acte IV : on n'a pas intérêt à disséminer les quatre interprètes. Ils ont pourtant été séparés à l'Opéra Bastille. Mais comment les rassembler alors que deux sont dans la maison et deux dehors et qu'ils ne doivent pas se voir ? Je les ai fait s'asseoir car s'ils se levaient ils se verraient. La frontière était strictement imaginaire. Gilda, dans les didascalies, est censée regarder : j'ai pris la liberté de ne pas suivre l'indication, de la faire entendre au lieu de voir.

¹⁰ *Ivi*, p. 30

Au théâtre, il est rare qu'on suive les didascalies car elles sont généralement trop conventionnelles, sauf par exemple celles de Handke.

- Vous êtes acteur. Faites-vous jouer les chanteurs comme des acteurs?

- Oui. D'ailleurs la jeune génération le fait mieux que l'ancienne (exceptions, dont la Callas, remarquable comédienne). L'ancienne génération a été parfois prisonnière d'un culte de la force vocale, avec même des erreurs (on a longtemps hurlé l'air de donna Anna dans *Don Giovanni*, alors que la partition porte *pianissimo* : c'était à cause de Birgit Nilson, wagnérienne, qui a fait référence.

- Et si le spectateur ne comprend pas l'italien ?

- En tout cas, le chanteur, lui, doit comprendre tout ce qu'il chante, sinon l'émotion n'est pas juste. Personnellement je comprends l'italien. Nous travaillons avec un coach italien qui explique le texte, travaille sur la prononciation, sur l'articulation et sur l'émotion, parfois aussi sur le sens global. Nous avons aussi abordé des aspects au delà de la langue : par exemple, je trouve qu'il y a une paternité italienne ici : violence du père avec sa fille déflorée ; il est cruel en lui dévoilant l'infidélité de celui qu'elle aime. Il est autoritaire. Le jardin prison n'est pas représenté comme naturel : mon arbre est en fer, avec des branches massives comme des barreaux de prison. Les mafieux ont une certaine loyauté, on ne tue pas celui avec qui on a fait un contrat. On essaie d'explicitier par la mise en scène ce qui éventuellement n'est pas entendu par le spectateur qui ne saisit pas la langue.

- Y a-t-il des conflits entre le texte et la musique ?

- Pas dans *Rigoletto*. Il y en a dans *Così fan tutte*, où les rappels musicaux contredisent le texte comme s'ils avaient une longueur d'avance. *Rigoletto*, c'est plus du théâtre en musique (on verra Verdi évoluer encore davantage vers cette formule, sans chœur, sans airs avec *Otello*, *Falstaff*). Là on a des airs et un peu de chœur.

- Que retenir surtout de *Rigoletto* ?

- La malédiction. La schizophrénie du personnage, l'autodestruction. Le tragique de l'enfant, la jeune fille sacrifiée, violente, destinée à mourir. Le petit peuple qui se conduit avec plus de grandeur que le duc : lui n'évolue pas, traverse tout sans comprendre et sans être atteint. Le duc chante « la donna è mobile », alors que cela s'applique surtout à lui.

Les vies plurielles de Floria Tosca

Alessandro Iovinelli

Université Paris 8

Hypothèse de départ

Le passage de l'œuvre de fiction au mythe est un moment-clé du rapport entre littérature et mythologie¹, mais pour qu'un personnage se transforme en mythe, certaines conditions s'avèrent nécessaires. Hans Robert Jauss explique que l'histoire littéraire d'un mythe est « une sorte de dialogue, qui devient une appropriation croissante d'œuvre en œuvre, à travers l'histoire, d'une réponse à une grande question qui touche tout à fois l'homme et le monde ». Cela arrive – ajoute-t-il – lorsque « ce que l'on appelle le 'dialogue des auteurs' devient ainsi un 'polylogue' entre l'auteur ultérieur; son prédécesseur détenteur de la norme et le mythe qui joue le rôle de tiers absent »².

Le philosophe allemand Hans Blumenberg a défini ce phénomène comme celui du *récit qui raisonne*, car, dans le mythe, commence pour le héros une autre vie, où comptent la dialectique de l'autorité et celle de l'anonymat et où « l'horizon d'attente [est] déplacé ou différé »³. Dans le mythe moderne, le héros de la fiction (qu'il s'agisse de littérature, de théâtre ou de cinéma) entre dans la vie et acquiert même une sorte de familiarité dans notre vie. Pas besoin d'avoir lu Hamlet ou Don Juan, Don Quichotte ou Frankenstein, pour reconnaître dans ces personnages et leurs histoires un archétype qui dépasse l'œuvre originale.

Ces traits, nous les retrouvons chez Tosca. Ce que nous voulons (dé) montrer c'est que Tosca est, tout comme Phèdre ou Emma Bovary, Lulu ou Anna Karénine, Lady Macbeth ou Molly Flanders, Angelica ou

¹ Cf. *Mythe et littérature*, sous la direction de Sylvie Parizet, Paris, SFLGC, 2008, et notamment : Véronique Gély, *Le « devenir-mythe » des œuvres de fiction*, pp. 69-98.

² *Ivi*, p. 76.

³ *Ibidem*.

Lolita, non seulement un grand personnage, mais aussi un archétype de l'imaginaire. En tant que mythe moderne, Tosca a engendré un groupe d'œuvres, littéraires et non littéraires, où son personnage et son histoire revivent d'une manière différente, de sorte que ces variantes constituent un motif de grand intérêt (n'oublions pas qu'il n'y a pas de mythe sans variantes), l'essence du mythe résidant dans sa réécriture continue.

L'architexte : *La Tosca de Sardou*

*La Tosca*⁴ de Victorien Sardou, drame en cinq actes écrit en 1887, en est le point de départ. Voici pour l'histoire : le peintre Mario Cavaradossi abrite chez lui Cesare Angelotti, échappé du Château Saint-Ange (à l'époque, prison papale). La jalousie de sa maîtresse, Floria Tosca, le trahit. Lorsque Mario est arrêté et condamné à être fusillé, la jeune femme accepte le chantage du chef de la police, le baron Scarpia : si elle se livre à lui pour une nuit, il libérera son amant, faisant simplement semblant de le tuer. Mais plus tard, croyant qu'il s'agit d'un coup monté, elle change d'avis et tue le chef de la police. Quand elle découvre que tout est mensonge et que son amant est véritablement mort, elle se suicide, en se jetant dans le Tibre du haut du Château Saint-Ange.

La reconstitution historique est celle de Rome dans les jours qui suivent la bataille de Marengo (14 juin 1800). Cette histoire deviendra un opéra, *Tosca*, que Giacomo Puccini mettra en musique d'après la pièce de Victorien Sardou, en 1900. Comme les deux œuvres présentent des différences, nous allons d'abord voir comment l'histoire s'articule dans le drame original.

L'acte I s'ouvre sur le décor de l'Église Saint-André du Val⁵. Au début, deux personnages occupent l'avant scène : Eusèbe, le sacristain et un garçon, Gennarino. Leur conversation nous apprend que Mario a une attitude peu religieuse et carrément jacobine et nous dévoile quelques éléments concernant le climat politique à la veille de la bataille. Survient Mario Cavaradossi. Une fois seul, il voit Cesare Angelotti sortir de la chapelle où il s'était caché : c'est l'ancien Consul de la République Romaine et il vient de s'échapper du Château Saint-Ange. Il explique les raisons de son arrestation : amant de Lady Hamilton, à l'époque où elle était *fille publique*, il l'a rencontrée longtemps après, lors d'un dîner où

⁴ Victorien Sardou, *La Tosca*, préface de Walter Zidarič, Paris, Le Jardin d'essai, 2007.

⁵ Dans le texte de Sardou, on la dénomme Saint-Andréa (*sic*) des Jésuites.

il a découvert qu'elle était la femme de l'ambassadeur anglais. Comme il connaît un secret nuisible pour sa réputation, elle veut le faire pendre. Cavaradossi offre de l'aider à s'enfuir. À vrai dire, Sardou commet des inexactitudes historiques : par exemple, on dirait que Rome est sous le contrôle du Roi de Naples. Ailleurs, Scarpia est défini comme « un Sicilien qui s'est fait là-bas une réputation de justicier impitoyable » et dont Mario trace ainsi le portrait : « Ah! le misérable ! Sous les dehors de la parfaite politesse et de la fervente dévotion, avec ses sourires et ses signes de croix, quel vil gredin, cafard et pourri, artiste en scélératesse, raffiné dans ses méchancetés, cruel par dilettantisme, sanguinaire jusque dans ses orgies ! Quelle femme, fille ou sœur, n'a payé de sa honte les démarches faites auprès de ce satyre immonde? ».

Mario explique alors à Cesare son attitude politique et ses origines familiales : « Mon père a passé en France la plus grande partie de sa vie. Introduit par l'abbé Galiani dans la société des Encyclopédistes, il était fort lié avec Diderot, d'Alembert, etc. C'est ainsi qu'il épousa M^{lle} de Castron, ma mère, petite-nièce d'Hélvétius ! [...] J'ai fait mes études à Paris et, après la mort de mes parents, j'y ai vécu pendant toute la période révolutionnaire, dans l'atelier de David, dont je suis l'élève ». Il expose à son ami les raisons qui le retiennent à Rome : son amour pour Tosca, dont il va bientôt esquisser le portrait :

cette créature exquise à été ramassée dans les champs, à l'état sauvage, gardant les chèvres. Les bénédictines de Vérone, qui l'avaient recueillie par charité, ne lui avaient guère appris qu'à lire et prier ; mais elle est de celles qui ont vite fait de deviner ce qu'elles ignorent. Son premier maître de musique fut l'organiste du couvent. Elle profita si bien de ses leçons qu'à seize ans elle avait déjà sa petite célébrité. On venait l'entendre aux jours de fête. Cimarosa, amené là par un ami, se mit en tête de la disputer à Dieu, et de lui faire chanter l'opéra. Mais les bénédictines ne voulaient pas la céder au diable. Ce fut un beau combat. Cimarosa conspirait ; le couvent intriguait. Tout Rome prit parti pour ou contre, à tel point que le défunt pape dut intervenir. Il se fit présenter la jeune fille, l'entendit et, charmé, lui dit en lui tapant sur la joue: « Allez en liberté, ma fille, vous attendrirez tous les cœurs, comme le mien, vous ferez verser de douces larmes ; et c'est encore une façon de prier Dieu. » Quatre ans après, elle débutait triomphalement dans la Nina et, depuis, à la Scala, à San-Carlo, à la Fenice, partout il n'y a qu'elle.

Le sentiment exalté de Mario n'oublie pas de noter le défaut principal de Tosca qui est la jalousie (une manière d'expliquer par avance son comportement par la suite) : « Je ne lui sais même qu'un défaut!... C'est

une jalousie folle qui n'est pas sans troubler un peu notre bonheur. Il y a bien aussi sa dévotion qui est excessive ; mais l'amour et la dévotion s'accrochent assez l'un de l'autre ».

Tosca arrivant, Angelotti se cache ; Mario ne veut pas lui révéler la présence de l'ami, ni la faire participer à son action, sachant les sentiments philomonarchistes qui animent la jeune femme. Suit une première scène de jalousie de la part de Tosca, suscitée par les traits de la Madeleine que Mario est en train de peindre : « J'y suis !... L'Attavanti ! ». Mario lui explique alors qu'il a vu cette femme (la marquise Attavanti) en train de prier la veille et que son attitude l'a inspiré. Plus tard, Tosca lui avoue le mécontentement de son confesseur, le Père Caraffa, à propos de leur liaison « abominable » surtout à cause de l'influence néfaste que le peintre exercerait sur la cantatrice (notamment pour ce qui est des livres qu'il lui prête comme *La Nouvelle Héloïse* que l'Église voudrait bien brûler). À ce moment-là, survient Luciana, femme de chambre de Tosca, tenant à la main une lettre de Paisiello, le compositeur. Le billet annonce d'abord que Bonaparte a été battu à Marengo, ensuite que le soir même, au Palais Farnèse et en présence de la Reine de Naples, on donnera une fête au cours de laquelle on exécutera une cantate composée par lui. Tosca est chaudement invitée à l'interpréter. La jeune femme ne voudrait pas partir, mais Mario insiste sur ce départ ; Tosca s'en va à contrecœur, perplexe.

Restés seuls, Mario et Angelotti entendent un coup de canon et comprennent que l'évasion a été découverte. Mario invite son ami à se déguiser en femme et à le suivre. Peu après, arrive Scarpia suivi de ses sbires, à la recherche d'Angelotti. À l'issue d'une perquisition sommaire de l'église, les quelques mots du sacristain et du garçon éveillent les soupçons de Scarpia. On ne retrouve pas dans cette scène la même magnificence que dans la scène finale du premier acte de l'opéra, certes, mais déjà sont visibles les prémisses qui ont inspiré Puccini. Scarpia conclut ainsi : « C'est assez, pour l'instant !... Messieurs, allons rendre grâce au dieu des armées qui nous a donné la victoire !... Et prions la sainte Madone... (Il se courbe devant elle) de bénir nos efforts dans cette autre guerre que nous faisons à l'impiété ! ». La légende clôt cet acte en soulignant le geste du baron : « Il met un genou à terre. Tous font comme lui. Le chant des orgues éclate avec toutes les voix chantant le *Te Deum* ».

L'acte II a lieu au Palais Farnèse et illustre la scène de la fête. De nouveaux personnages apparaissent : le marquis Attavanti (mari de la Madeleine peinte par Cavaradossi) ; Trivulce le chevalier servant de la

marquise sa femme, appelé communément « sigisbée » ; Capréola, un aristocrate romain et Trévilhac, réfugié politique français. Pour comprendre quelle est l'ambiance romaine, Capréola dit au nouvel arrivé Trévilhac : « Enfin Rome a de quoi vous distraire et pourvu qu'on ne se mêle ni de politique ni de religion, la liberté y est complète ». À croire que l'on ne jure à Rome que par un jeu de cartes (les *minchiate*⁶) ou par la mode (« De jeunes dames si court-vêtues et de petits *monsignori* si coquets »). Sans compter la coutume locale du sigisbée, inconnue en France (d'ailleurs le terme français vient de l'italien *cicisbeo*⁷) : « Nous avons constaté – dit le marquis Attavanti au Français ignorant des mœurs romaines – que dans tout ménage, la femme ne se prive pas volontiers d'un galant qui lui rende des soins assidus ». Il faut remarquer que Sardou aime fournir des observations à caractère anthropologique et défendre le personnage du Français dont les sentiments de fidélité à sa patrie sont confirmés « pour le meilleur et pour le pire ».

Scarpia revient au cours de la scène II pour demander si on a finalement attrapé Angelotti, ou s'il est toujours introuvable. Lors de l'arrivée de Tosca, tout le monde s'empresse de l'accueillir avec tous les honneurs ; seul Scarpia projette de se servir d'elle – ou plutôt de sa jalousie – pour arrêter l'évadé : la valeur intertextuelle renvoyant à l'*Othello* de Shakespeare est bien explicite (« Avec un mouchoir, Jago a fait bien du chemin »). Suit le piège de l'éventail qui déclenche la jalousie de Floria Tosca. Elle voudrait soudainement quitter la salle et partir pour Frascati où elle croit surprendre Cavaradossi avec sa maîtresse, mais par respect pour la reine et son public, elle doit exécuter la cantate. La musique s'arrête tout à coup : la reine Marie-Caroline vient de recevoir une lettre du général Mêlas lui annonçant la défaite de Marengo, subie par les armées autrichiennes et la victoire des forces napoléoniennes. Aveuglée par sa jalousie, Floria Tosca profite du désarroi où tout le monde est plongé pour se sauver.

Changement de toile de fond. Dans l'acte III, la scène se déroule dans la villa de Cavaradossi « entre les Thermes de Caracalla et le Mausolée

⁶ *Le Minchiate* est un jeu de 97 cartes, variante florentine du tarot classique, très en vogue dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Il est à remarquer qu'au tout début ce terme faisait allusion au membre viril (*mentula* > *minchia*) mais que de nos jours la *minchiata* (bêtise) appartient au *minchione* (le sot, la nouille).

⁷ Pour tout savoir sur le sigisbée, cf. M. de L. M. de l'Académie de S. Luc à Rome, *Description historique de l'Italie en forme de dictionnaire*, Avignon, Chambeau, 1790, T. II, p. 290-292.

des Scipions » ; en fait, il s'agit de sa seconde maison, puisque comme l'explique Mario: « J'habite au cœur même de la ville, sur la place d'Espagne, une vieille maison qui porte encore le nom prétentieux de “Palais Cavaradossi” ». Là-bas, il se sent à l'abri. Et il dit à Angelotti : « Floria seule m'y accompagne. Qui donc s'aviserait de m'y chercher, et, surtout, d'y soupçonner votre présence. D'ailleurs, quel rapport établir entre nous ? » Scrupuleux, il lui révèle que, au pire, il y a, dans son jardin, un puits romain qui pourrait non seulement servir de cachette mais aussi – et surtout – dans la mesure où il est relié au Tibre, leur offrir – en dernière ressource – la voie du salut (« par le Tibre, à la nage »).

Soudainement, Tosca paraît : Angelotti se cache, ce qui amène une nouvelle scène de jalousie de la chanteuse qui accable Mario. Finalement, l'évadé s'étant manifesté, Tosca demande pardon à Cavaradossi pour avoir douté de lui. À peine comprend-elle le piège où elle est tombée que des voix au loin révèlent l'encerclement de la villa par les sbires de Scarpia. Mario qui a tout compris, garde son sang-froid, ouvre toutes les portes de sa maison au marquis Attavanti à qui Scarpia a fait croire le pire à propos de la marquise sa femme, mais rien n'arrête le baron qui veut prendre le fugitif Angelotti (rappelons-le : frère de la marquise et donc beau-frère du marquis Attavanti). Scarpia se voit contraint de raisonner Tosca. Sachant Cavaradossi torturé, Floria Tosca est obligée de révéler la cachette d'Angelotti. Se sachant découvert, celui-ci se suicide. Scarpia ordonne d'arrêter Mario et Tosca :

SCARPIA, aux agents. — Allons, Schiarrone, finissons !... Enlevez tout !...
Le mort, pour le fumier, et le vivant, son complice.

FLORIA, terrifiée. — Lui ?...

On entoure Mario et on l'entraîne.

SCARPIA. — Pour la potence !...

Floria veut parler, elle le regarde, effarée, sans trouver un mot, ni un cri et tombe comme foudroyée.

SCHIARRONE. — Et la femme ?...

SCARPIA. — La femme aussi !...

Dans l'acte IV, la scène se déroule dans une salle du Château Saint-Ange, où se trouve Scarpia entouré de ses myrmidons. Le baron ordonne de simuler la pendaison d'Angelotti : « Angelotti étant condamné à la potence a décidé droit à sa potence. Il est inutile de faire savoir qu'il nous a échappé par le poison et que nous ne pendons qu'un cadavre. Ces morts volontaires sont d'un détestable exemple. Le criminel ne doit

pas se dérober au châtement. Donc, pour tous, Angelotti sera mort de la main du bourreau ».

Plus tard, Scarpia propose à Floria Tosca sa libération et celle de Mario Cavaradossi à condition qu'elle se donne à lui sur-le-champ. Ses propos prennent un accent passionné :

Oui, jusqu'ici, je n'avais su voir en vous que l'interprète exquise de Cimarosa ou de Paisiello... Cette lutte m'a révélé la femme... La femme plus tragique, plus passionnée que l'artiste elle même, et cent fois plus admirable dans la réalité de l'amour et de ses douleurs que dans leur fiction ! Ah! Tosca, vous avez trouvé là des accents, des cris, des gestes, des attitudes... Non, c'était prodigieux, et j'en étais ébloui au point d'oublier mon propre rôle, dans cette tragédie, pour vous acclamer en simple spectateur, et me déclarer vaincu !

Dit-il vrai ou bien ment-il sournoisement ? Nous l'ignorons.

Plaide en faveur de la première hypothèse le fait qu'il est jaloux et que c'est à cause de sa jalousie qu'il s'acharne sur Mario :

une jalousie... une jalousie subite me mordait le cœur... Eh ! quoi, ces colères et ces larmes au profit de ce chevalier qui, entre nous, ne justifie guère tant de passion? Ah ! fi donc ! Plus vous me conjuriez pour lui, plus je me fortifiais dans la volonté tenace de le garder en mon pouvoir, pour lui faire expier tant d'amour et l'en punir, oui, ma foi, l'en punir ! Je lui veux tant de mal de son bonheur immérité. Je lui envie à ce point la possession d'une créature telle que vous, que je ne saurais la lui pardonner qu'à une condition... C'est d'en avoir ma part.

D'ailleurs, c'est bien Scarpia qui autorise chez les critiques une interprétation sadomasochiste de son désir : « Une femme qui se donne, la belle affaire... J'en suis rassasié, de celles-là !... Mais ton mépris et ta colère à humilier... ta résistance à briser et à tordre dans mes bras !... Pardieu, c'est la saveur de la chose, et ta résignation me gâterait la fête ! » Et plus loin : « ce qui me charme, créature hautaine, c'est que tu sois à moi... avec rage et douleur ! ». Puis d'ajouter : « Va ! va !... Poursuis!... Insulte-moi... Tu ne saurais trop... crache-moi tes mépris à la face, mords et déchire... Tout cela fouette mes désirs et ne les rend que plus avides de toi ! ».

Comme pour Angelotti, Scarpia va simuler une exécution capitale. Pour rassurer Tosca (en fait, pour la faire céder) le chef de la police appelle Spoletta et lui ordonne de préparer le peloton d'exécution pour Cavaradossi et de simuler son exécution. Scarpia réclame alors ce qui lui est

dû, mais Tosca qui ne s'estime pas satisfaite exige un sauf-conduit pour sortir de Rome et des États romains. Pendant qu'il le rédige, Floria le poignarde mortellement. Avant de sortir, elle dispose deux flambeaux allumés au sol à côté du mort en disant : « Et c'est devant ça que tremblait toute une ville ! »

L'acte V s'ouvre sur le décor de la chapelle des condamnés à mort au Château Saint-Ange. Mario a refusé les derniers sacrements et demande qu'on en finisse au plus tôt. Tosca arrive et les deux amants se réconcilient, pendant que Floria explique le stratagème des fusils chargé à blanc que Scarpia a mis en exécution. Le capitaine Spoletta confirme les mots de Floria Tosca et Mario finit par croire à la mise en scène de sa fausse mort. Sa maîtresse lui apprend aussi qu'elle a tué le baron et qu'elle possède le bon sauf-conduit qui leur permettra de s'échapper de Rome ensemble. Extasié, Mario s'exclame : « Ah ! vaillante femme. Tu es bien une Romaine. Une vraie Romaine d'autrefois ! »⁸ Apparemment, tout a été convenu. Mais, lorsqu'elle lui apporte son manteau, Floria Tosca s'aperçoit que Mario a été réellement tué. Survient Spoletta et ses carabiniers à qui elle révèle avoir assassiné le chef de la police. On cherche à l'arrêter, mais Tosca se met debout sur le parapet et se jette dans le vide, criant à l'endroit de Spoletta et des siens : « J'y vais, canailles ! »

Le chef-d'œuvre musical : *Tosca* de Giacomo Puccini (1900)

Dès le début, *La Tosca* de Sardou était destinée à devenir un mélo. Verdi regretta de ne pouvoir la mettre en musique en raison de son âge. Néanmoins, sa gestation fut plus difficile qu'on ne le croirait : onze ans (1889-1900) séparent la représentation du drame de Sardou en Italie (au Teatro dei Filodrammatici de Milan) de la première de l'opéra de Puccini (au Teatro Costanzi de Rome). Pourquoi ?

D'abord, l'éditeur Ricordi – acheteur des droits – assigne au musicien Alberto Franchetti la tâche d'adapter la pièce française. Le livret connaît plusieurs versions : d'abord celle de Luigi Illica, puis celle de Giuseppe

⁸ Depuis la Rome antique, la femme romaine avait la réputation d'être fière, courageuse et de mépriser le danger (Clelia, Cornelia, entre autres).

Giacosa. Sardou, Ricordi et Puccini s'en mêlent : le résultat final peut bien être considéré comme le fruit d'un travail collectif⁹.

Le premier problème à résoudre était la longueur de la pièce qu'il fallait abrégé à tout prix. Par conséquent, les cinq actes se réduisent à trois, on supprime quatorze personnages sur vingt-trois, l'action se condense en seize heures et se concentre sur trois lieux (Saint-André du Val, le Palais Farnèse et le Château Saint-Ange). Tout le contexte historique est on ne peut plus simplifié (le jacobinisme de Mario, l'issue de la bataille de Marengo) ou carrément effacé (le passé de Cesare Angelotti, l'enfance de Tosca).

Cependant, l'opéra de Puccini n'est pas uniquement le résultat d'une suppression de tableaux ou le fruit d'une synthèse. Loin de là. Dans certaines situations, c'est bien le contraire qui arrive : une phrase du texte de Sardou est directement reprise et développée comme dans l'épisode de l'éventail, objet grâce auquel, usant de stratagème, Scarpia déclenche la jalousie de Floria Tosca. Dans l'opéra, la tromperie du baron occupe toute la scène finale de l'acte I et aboutit à la séquence où le baryton et le chœur se superposent, le soliste et les chanteurs à l'unisson : « Va' Tosca! Nel tuo cuor s'annida Scarpia » et « Tosca, mi fai dimenticare Iddio! ».

C'est l'un des rares passages où l'action scénique se fait collective, la forme dominante de cet opéra étant le duo. Les protagonistes y interagissent continuellement : Tosca et Mario, Tosca et Scarpia. Ce qui est devenu dans le temps l'un des points forts de *Tosca*, apparaissait à ses auteurs comme une faiblesse dans la structure générale de l'œuvre. Illica en était convaincu à tel point qu'il écrivait à Ricordi : « Nel primo atto sono tutti duetti. Tutti duetti (tranne la breve scena della tortura, in parte della quale due soli personaggi stanno davanti al pubblico) nel secondo atto. Il terzo atto è un solo interminabile duetto ». Ajoutons que les autres auteurs partageaient son souci. C'est comme si la modernité dramaturgique de cette œuvre s'était imposée d'elle même, en dépit de tout, en dehors et contre la conscience de ceux qui contribuèrent à la création de ce chef-d'œuvre.

S'éloignant du drame historique qui se trouve à l'origine, la *Tosca* de Puccini nous plonge dans une atmosphère de drame psychologique qui prend pied dans le théâtre français de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. L'écriture de l'opéra et sa mise en scène gardent en elles-mêmes le

⁹ La gestation du mélo puccinien est rapportée dans l'introduction de Susanna Franchi au livret qui apparaît dans l'appendice de l'édition italienne consacrée à la pièce de théâtre. Cf. Victorien Sardou, *La Tosca*, Pordenone, Studio Tesi, 1994, pp.111-123.

clair-obscur des personnages *novecenteschi*, chez qui lumières et ombres, passions et obsessions, élans et faiblesses sont des motifs enchevêtrés les uns dans les autres. Le fait que les personnages les mieux réussis sont aussi les plus contradictoires – Scarpia et Tosca – n'est pas du tout aléatoire. Le premier ne correspond en rien au cliché du 'vilain' appartenant à la tradition du mélo, puisqu'il contient en lui une accumulation de pulsions. Il n'est pas que le méchant sbire qui se borne à appliquer les lois établies par le gouvernement qu'il se doit de représenter ; il est aussi un homme dévoré par sa passion pour une femme (Tosca), jaloux de son amant à elle (Mario), et, qui plus est, parfaitement conscient de son impiété de fond. Quant à la seconde, c'est une femme impulsive, capable de se lancer dans des gestes incontrôlables aussi bien que dans des élans généreux et ce dans le désespoir le plus absolu. Tosca apparaît excessive même à ses interprètes (Raina Kabaivanska dit : Tosca fait du théâtre tout le temps, même quand elle se suicide¹⁰) non pas par calcul, bien au contraire, parce que chez elle toute préméditation est absente. Elle confond les deux niveaux ; Schopenhauer dirait que pour elle le monde de la volonté devient celui de la représentation. Cette logique l'amène à soupçonner Mario d'infidélité (à tort), à poignarder tout à coup le baron Scarpia et à se jeter plus tard dans le vide, par-dessus les remparts.

Son suicide est-il beaucoup trop théâtral ? Peut-être, tout comme l'assassinat du baron ; pensons à la mise en scène des candélabres (les flambeaux de la pièce de Sardou) posés à côté de son cadavre et ainsi décrits dans la didascalie : « Colloca una candela accesa a destra della testa di Scarpia, mentre l'altra a sinistra. Cerca di nuovo intorno e vedendo un crocifisso va a staccarlo dalla parete e portandolo religiosamente si inginocchia per posarlo sul petto di Scarpia ». Il ne fait aucun doute que ses réactions sont toujours démesurées comme, par exemple, lorsqu'elle a des soupçons à l'égard de l'amour de Mario parce qu'il n'a pas immédiatement ouvert le portail de l'église et qu'elle a dû attendre plus que convenu. Quelle femme insupportable, pourrions-nous penser. Mario n'est même pas libre

¹⁰ « Chiaramente Tosca recita sempre. Puccini è una grande compositore di teatro e penso che non abbia mai fatto niente per caso. Perché quell'urlo di Tosca prima di buttarsi – "O Scarpia, avanti a Dio!..." – Poteva anche risparmiarselo. Nel senso che è appena morto Mario, lei è disperata, le corrono dietro gli sbirri. Una donna normale si butta. Lei no! Si ferma e fa un grande acuto: "O Scarpia, avanti a Dio!..." Perché? Perché recita. È l'ultimo gesto teatrale prima della morte » (Raina Kabaivanska, « Prefazione », in Maria Callas, *Seducenti voci*, a cura di Camillo Favazzani, Roma, Bulzoni Editore, 2006, pp. 16-17. Et Callas affirme encore que, dans l'acte I, Tosca lui apparaît « completamente, se non isterica, nervosa o inconcludente ». Et plus loin : « è un caso disperato, è una donna esasperante » (*Ivi*, p.107).

de faire le portrait d'une autre (la Madeleine sous les traits de la marquise Attavanti) sans qu'elle le soupçonne d'avoir une liaison clandestine. Oui, certes, mais. Floria Tosca a d'autres qualités : elle est sincère, fidèle et honnête. Son monologue « Vissi d'arte, vissi d'amore » est à lire comme l'aveu d'une femme craignant de perdre sa vertu, après avoir accepté le chantage sexuel en échange de la vie de son amant.

Il est à remarquer que cette aria ne convainquait pas Puccini qui appréhendait un ralentissement dans le rythme de l'action dramatique (cela soit dit en passant, Maria Callas le pensait aussi). Mais il est une autre Tosca qui se cache dans la représentation, du moins telle que nous la connaissons. Grâce au recouvrement du manuscrit original effectué par Gabriella Biagi Ravenni pour le compte du Centro Studi Giacomo Puccini, nous savons que le finale que le compositeur avait imaginé était très différent de celui de Sardou : Tosca ne se suicidait pas ; elle devenait folle après la découverte de la mort de Mario et par conséquent de la supercherie de Scarpia. Mais Sardou n'était pas d'accord. Reste que le finale de *Tosca* est le même que celui de la pièce.

Voici cependant le monologue de Floria devant le cadavre de Cavaradossi, tel que l'avait conçu Puccini, mais que nous n'avons jamais vu ni écouté :

Tosca:

Ucciso? Chi? La Tosca ha ucciso Scarpia.

Poi gli pose sul petto un crocifisso

E fuggì coll'amante. È Scarpia il morto...

Uh quanta folla... preti, frati, chierici...

Donne preganti... Egli è morto in peccato.

(getta oro e gioielli)

Seppellitelo in terra benedetta (guarda attorno) Donne ed altre

Donne... Son tutte donne... i capei sciolti

Giù fino a terra come manti neri

E trascinan bimbi riluttanti...

Non piange il marito... una l'amante

Un'altra il figlio... piangono tutte e ognuna

Ha un cadavere in spalla a mo' di croce.

(getta ancora oro e gioielli)

A voi, prendete... a voi – ma colle mani

Non v'aggrappate alla gondola nostra!...

(con un grido terribile)

Voglion strapparmi il mio Mario. – Percuotile

Col remo gondoliero – Non è morto.
 Sai – Dorme... è stanco – Via tutti – via tutti
 L'onde dei tremuli
 Canali baciano
 Le vecchie istorie
 Le vecchie glorie¹¹.

Tout en gagnant en modernité, la clôture du drame sur une Tosca devenue folle en aurait changé le sens. Lorsqu'elle se donne la mort, le point culminant renvoie nos pensées à l'Ophélie de Shakespeare ou à l'Hedda Gabler d'Ibsen. Pendant que les sbires vont à sa poursuite pour l'arrêter et que Spoletta la menace : «Tosca, pagherai ben cara la sua [de Scarpia] vita », elle rejoint le parapet et s'exclame : « Colla mia! O Scarpia avanti a Dio! » – clause beaucoup plus forte que la réplique finale de la pièce d'origine (« J'y vais, canailles ») mais aussi que le premier finale jugé absolument anti-spectaculaire, Puccini annotant en marge de ses partitions manuscrites qu'il utilisait comme copie de travail : « Lungo. Il pubblico si mette il soprabito »¹².

Une adaptation cinématographique : *La Tosca de Luigi Magni (1973)*

Tosca et son drame ont aussitôt plu au cinéma. Sardou lui-même – peu avant sa mort – a dirigé Sarah Bernhardt dans le rôle de *Tosca* au cinéma... muet (le premier film sonore, américain, date de 1927). Ce film ne sera jamais projeté. Depuis lors, l'histoire de la cantatrice Tosca et de son amant le peintre Cavaradossi fera l'objet de 9 œuvres cinématographiques et de 10 films télévisuels¹³.

La Tosca de Luigi Magni (1973)¹⁴ est une réécriture fort intéressante. Sa première originalité réside dans le remplacement de cette histoire dans le

¹¹ Victorien Sardou, Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, *Tosca*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni, Firenze, Olschki, 2009, vol. II, p.117.

¹² *Ivi*, p.116.

¹³ Nous citons dans la foulée, quelques films TV : *Tosca* de Gianfranco De Bosio (1976); *Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca* de Brian Large (1984-1992) ; *Tosca* de Philipp Himmelmann (2007).

¹⁴ *La Tosca* film de Luigi Magni (1973). Scénario : Luigi Magni, d'après la pièce de Victorien Sardou. Image : Franco Di Giacomo. Musique : Armando Trovajoli. Avec : Luigi Proietti (Mario Cavaradossi), Monica Vitti (Flora Tosca), Vittorio Gassman (Scarpia), Aldo Fabrizi (Il Governatore), Ninetto Davoli (Ussaro Nero), Fiorenzo Fiorentini (Spoletta), Gianni Bonagura (Sciarrone), Umberto Orsini (Angelotti).

contexte romain. Nous nous retrouvons dans la Rome des Papes du début XIX^e siècle. L'idiome parlé subit l'influence du dialecte romain – ce *romanesco*¹⁵ qui, à l'époque, connaissait la gloire dans les *Sonnets* du poète Giuseppe Gioacchino Belli. Les images renvoient à certains tableaux de la peinture romantique italienne de la moitié du XIX^e siècle (Sala, Molteni, Hayez). D'ailleurs Luigi Magni a caractérisé sa filmographie par la présence constante de récits se déroulant à l'époque de l'État pontifical entre Restauration et Risorgimento¹⁶. D'où un soin attentif pour les détails de la mise en scène et un portrait oléographique des figures moins importantes.

L'ouvrage est aussi un film musical qui s'inspire du courant de la comédie musicale, lequel rencontre le succès dans les théâtres des années 60, à partir de *Rugantino*, de Garinei et Giovannini (1962). Au fond, la formule reste inchangée : à l'instar de *Rugantino*, le drame se transforme en un masque populaire ; il s'appuie désormais sur une kyrielle de chansons et de ballets qui vont enrichir le tissu narratif. Quant à l'intrigue, elle ne diffère guère de celle de Sardou. Commençons par la première reconstitution des lieux : l'église de Saint-André du Val (que dans le film on appelle Sainte-Agnès). Un nouveau personnage fait son apparition : le cardinal (Aldo Fabrizi) gouverneur de Rome. C'est lui qui apprend le premier la nouvelle – la fausse nouvelle – de la défaite de Napoléon à Marengo (ce qui est bon pour l'Église). Tandis qu'il en parle avec Cavaradosi, chargé d'embellir les murs de la basilique par ses peintures, un coup de canon apprend aux deux hommes qu'un prisonnier s'est évadé du Château Saint-Ange. Par la suite, la rencontre entre Mario (Gigi Proietti) et Tosca (Monica Vitti) se fait sous le signe d'un duo, une chanson qui revient au cours du film : « Mia madre è morta tistica, tu me farai morì de crepacuore » dit-elle à Mario « Noi donne semo nate condannate: campamo innamorate, morimo appassionate. L'anima mia vola 'ndove tu la chiami ». Et lui de répondre : « Dolcè, che ce voi fa', questo è l'amore ».

Dans l'église, une procession de malades (estropiés, handicapés et délaissés) remerciant le Seigneur de leur malheureux destin donne à la scène un aspect comique avant de devenir grotesque. C'est à ce moment-là que Scarpia fait son apparition. Au lieu du *Te Deum* puccinien, cette scène se conclut par un autre chœur, mais de sbires cette fois, lesquels avec Scarpia,

¹⁵ Tout le film n'est joué qu'en dialecte romain (et pour ce qui est des gendarmes, napolitain). Presque tout le film est chanté et toutes les parties chantées le sont en rimes.

¹⁶ Cf. notamment *Nell'anno del Signore* (1969), *In nome del Papa Re* (1977), *Arrivano i bersaglieri* (1980), *O Re* (1989), *In nome del popolo sovrano* (1990).

rôdent dans la ville à la faveur des ténèbres, criant (ici, la vulgarité est de rigueur) leur toute-puissance tyrannique : « Tremate lo stesso, cagatevi addosso! ».

Une fois Angelotti mis à l'abri chez lui, Mario se confronte avec lui à propos du rôle de l'artiste dans la société. Le caractère métatextuel de ce dialogue est particulièrement évident : le peintre défend le caractère autonome de la création artistique tandis que le fugitif insiste sur ce qu'autrefois on appelait l'engagement de l'intellectuel dans la société à laquelle il appartient.

Pendant qu'il se prépare pour la fête que la victoire (présumée) sur Napoléon a occasionnée au Palais Farnèse, Scarpia entonne une chanson en guise d'autoportrait : « Non basta esse' bigotto, non basta esse' barone, se nasce poliziotto, ce vò la vocazione. Chi pò sape' che cavolo ce sia nel core di un solerte funzionario dell'alta polizia? » Mais la rencontre entre Scarpia et Floria Tosca n'aura pas lieu à la fête mais plutôt chez elle, alors qu'elle se prépare à sortir. Scarpia éveille à merveille la jalousie de la cantatrice. Magni, qui est aussi le scénariste du film, reprend certaines répliques de la pièce de Sardou, comme par exemple : « Chi è Jago a petto a me? » Et il reformule la réplique de Scarpia: « Ah Tosca! Nel tuo cuore s'è 'nguattato Scarpia! » Finalement, un hussard (Ninetto Davoli) rapporte à la Reine de Naples la nouvelle de la victoire française à Marengo (sous forme d'histoire marseillaise) : « Mia cara Maestà, c'hanno fatto li bozzi ».

Dans le film, comme dans la pièce originale et dans l'opéra lyrique, c'est Tosca qui mène inconsciemment Scarpia et ses gendarmes à la villa de Frascati où Cavaradossi abrite Angelotti (Umberto Orsini), mais ici ce n'est pas Tosca qui révèle la cachette du fugitif. C'est bien ce dernier qui, en entendant les cris de Mario torturé, et ceux de Floria, suscités par le désespoir, se manifeste après avoir ingéré un poison. Il meurt aussitôt devant tout le monde. Voilà une différence de taille. Là aussi, Scarpia simule la pendaison d'Angelotti. Depuis sa cellule au Château Saint-Ange, voyant le cadavre pendu de son ami, Mario entonne une autre chanson : « Non je dà retta Roma che t'hanno cojonato ».

La rencontre suivante de Scarpia avec Tosca – celle où il lui fait sa proposition indécente – suit la norme d'origine jusqu'au moment où, faisant semblant d'accepter, Tosca demande : « Dove se mettemo? Sul canapè? » Scarpia cependant veut batailler, sa proie ne doit pas être complaisante, il s'est fait insulter par elle, il lui a demandé ses faveurs, maintenant c'est

à lui de jouer le rôle du bourreau, de faire du mal à une créature qui ne veut pas de lui. Monica Vitti est sublime dans le double jeu qu'elle mène, avec Gassman/Scarpia et avec le spectateur/la caméra. Tosca regarde les aiguilles de la pendule et dit qu'on perd du temps, qu'il faut faire vite, que Cavaradossi va être exécuté, mais elle lutte contre le désir insatiable du baron qui jouit de cette fiction érotique à l'intérieur d'une salle luxueusement décorée.

Tout à coup, Spoletta (Fiorenzo Fiorentini) et les siens surviennent, interrompant ce qui, pour Scarpia, est un jeu et pour Tosca un supplice. Les gendarmes partis, Scarpia signe le sauf-conduit. En attendant, la jeune femme jette un regard par la fenêtre entrevoyant le cadavre pendu d'Angelotti ; puis le vin versé par erreur sur le couteau, et les notes d'une chanson révolutionnaire lui viennent soudainement à l'esprit : Tosca poignarde Scarpia et s'enfuit sans préparer aucune cérémonie funèbre (les flambeaux de Sardou, les candélabres de Puccini). Une fois son amant rejoint, Tosca lui explique que sa mise à mort devant le peloton d'exécution n'est que fiction, simulation, mise en scène. Revient la chanson de la mère morte phthisique, mais cette fois Mario chante pour déclarer qu'il ne la fera jamais souffrir (et pour cause). Naturellement, les balles ne sont pas des balles à blanc et Mario meurt. Tosca court pour lui dire de ne pas bouger mais elle s'aperçoit bientôt que son corps saigne et qu'elle a été trompée par le baron. Elle chante encore une fois la chanson de Mario, « Nun je dà retta Roma »¹⁷, sur les toits du château, mais avec un texte différent. Mario alertait Rome (son peuple) du danger que représentaient les puissants pour les plus démunis ; Tosca chante l'indifférence de ce même peuple : « Vabbè, l'hai detto Roma: con noi non te ce metti, ma quale strada batti, se po' sape' che aspetti? Per cui mo' statte zitta, non di' fior de granato io me sarò sbagliata, ma almeno ci ho provato. Scrivete questo Roma, non basta usa' er coltello, qua pe' fregà er padrone, bisogna usa' il cervello ». Quand les gendarmes napolitains lui intiment l'ordre de se rendre et que le sbire Sciarrone (Gianni Bonagura) lui dit : « Abbada che caschi! », Tosca ne lance pas d'anathème, ni de cris désespérés ; elle répond nonchalamment : « Non casco. Me butto », *j'tombe pas ; j'm'y jette*, selon l'esprit caustique des Romain(e)s.

Retour à la littérature (postmoderne) :

¹⁷ Avec le temps, toutes les chansons de ce film sont devenues des 'tubes' incontournables et désormais classiques.

***Vissi d'amore* de Paola Capriolo (1992)**

*Vissi d'amore*¹⁸, le roman de Capriolo¹⁹ commence avec ce prologue : le récit de la nuit où Scarpia a été tué. La scène s'ouvre sur la fuite du Palais d'« una donna di rara bellezza, corvina di capelli, il volto pallidissimo »²⁰ qu'arrêtent les gendarmes. Promptement, elle se débarrasse d'eux en leur montrant son sauf-conduit qui porte la signature du baron Scarpia. Un peu plus tard, à l'aube, le cadavre de Scarpia est découvert, « circondato da una macabra serie di candelabri » (p. 6). Les recherches pour trouver sa meurtrière semblent tomber dans le vide, jusqu'au moment où « alcuni giorni dopo il suo cadavere, sul quale ancora restava qualche brandello di tessuto dorato, fu restituito dal fiume » (p.6). Ce n'est qu'à ce moment-là que le narrateur dévoile l'identité de la femme : Floria Tosca. Après quoi, il se présente lui-même : il est le successeur de Scarpia à la tête de la police. C'est lui qui raconte : « trovai uno spesso quaderno rilegato in pelle nera, e sfogliandolo mi resi conto di aver scoperto un diario dove egli aveva annotato con scrupolo gli ultimi avvenimenti della sua sventurata esistenza » (p. 7). Il voudrait d'abord le détruire, puis change d'avis : « mi balenò alla mente una soluzione di compromesso [...]. Riaprirò il cassetto e vi rimetterò il diario, accompagnato da queste note, chiudendo poi a chiave la serratura, in modo da tramandare intatto il dilemma al mio successore » (pp. 8-9) ». Il s'agit d'un *topos*, d'un modèle narratif connu sous l'expression 'technique du manuscrit trouvé'²¹, situation que l'écrivain choisit pour donner l'effet d'apocryphe. Suit le *Journal* du baron Scarpia (*Diario del barone Scarpia*) divisé en 15 chapitres.

Vissi d'amore est un exemple typique de réécriture d'une œuvre. Il s'écarte radicalement de son modèle primitif, de l'architexte de Sardou ainsi que du mélo de Giacosa-Illica-Puccini. Il introduit ses propres inventions. Voyons où et comment. Paola Capriolo agit d'abord sur les personnages. Par exemple, Cavaradossi ne fait jamais son apparition sur la scène du roman. Nous savons que Tosca a un amant, il est défini

¹⁸ D'après l'aria « Vissi d'arte, vissi d'amore » que Tosca entonne à l'intention de Dieu le Père, en guise de reproche.

¹⁹ L'intérêt de cette écrivaine pour l'univers lyrique est attesté par une biographie ultérieure : Paola Capriolo, *Maria Callas*, San Dorligo della Valle, EL, 2007.

²⁰ Paola Capriolo, *Vissi d'amore*, Milano, Bompiani, 1992, p. 5. Toutes les citations sont tirées de l'édition de 1994 (dorénavant, dans le corps de la citation).

²¹ Cf. à ce propos *Le topos du manuscrit trouvé, Actes du colloque international (Louvain, 22-24 mai 1997)*, sous la direction de Jan Herman et Fernand Hallyn, Louvain-Paris, Peeters, 1999.

plutôt par les invectives que lui adresse un Scarpia jaloux. De sorte que disparaissent deux autres personnages étroitement liés à Mario Cavaradossi : le sacristain et surtout Cesare Angelotti. De ce dernier, on nous apprend qu'il a été repris et qu'il va bientôt être exécuté, voilà un changement : ce n'est pas la jalousie de Tosca qui est cause de sa capture. La sœur d'Angelotti, c'est-à-dire le personnage de la marquise Attavanti, se transforme et se multiplie : d'une part il y a une (vieille) marquise et de l'autre sa (jeune) nièce. La première joue un rôle narratif : c'est elle qui reçoit Scarpia dans sa loge lors d'un spectacle de Tosca ; toujours elle qui organise une fête où ils se retrouveront dans la dernière partie du récit. La seconde, sa nièce, hargneuse de nature et, qui plus est, laide, nourrit une profonde aversion à l'égard de la célèbre cantatrice. Le tableau de la Madeleine que peint Cavaradossi dans la pièce de Sardou disparaît du récit de Capriolo. Autre élément qui désamorce l'importance de la jalousie de Floria Tosca.

Capriolo intervient aussi sur ce qu'on appelle le temps narré, lequel, non seulement s'allonge par rapport à la *pièce* originale mais aussi, se vide de toute référence au 14 juin 1800 et donc à la bataille de Marengo. Disons que Scarpia s'exprime comme un homme de la Restauration (1814-1846) mais aussi comme un inquisiteur de l'âge de la Réforme. C'est tout dire.

Quoi qu'il en soit, son journal est ainsi divisé :

Chapitre I – soir de la rencontre entre Scarpia et Tosca dans l'église. Scène de la prière et du bénitier.

Chapitre II – pas d'indices temporels.

Chapitre III – quelques jours plus tard, en se promenant, Scarpia arrive devant le Palais où vit Tosca.

Chapitre IV – le soir même : Scarpia se rend au théâtre voir pour la première fois Tosca.

Chapitre V – premier entretien entre les deux personnages dans le bureau de Scarpia – quelques temps après, à une date non précisée.

Chapitre VI – pas d'indices temporels.

Chapitre VII – « Floria Tosca tornò a farmi visita, ieri, giorno dell'Addolorata, nel tardo pomeriggio » (p. 59). Deux dates possibles : soit nous sommes le vendredi précédant le Dimanche des Rameaux, soit nous sommes le 15 septembre²². Deuxième rencontre entre Tosca et Scarpia, toujours à son

²² Selon la liturgie catholique, la fête de Notre-Dame des Douleurs n'a été définitivement fixée au 15 septembre qu'au XX^e siècle (1908), mais avant la réforme du bréviaire Pie X, la date oscillait entre la veille des Rameaux et, justement, le 15 septembre (à Paris, fête de Notre-Dame de la Compassion).

bureau. Trois jours après le premier entretien (c'est le baron qui le dit). Donc entre les chapitres V-VII, trois jours se passent.

Chapitre VIII – Les jours s'écoulent. Scarpia achète un bracelet pour Tosca et le lui apporte le soir même de son achat. Troisième entrevue – cette fois dans la loge de la cantatrice.

Chapitre IX – Succession de jours angoissants (« angosciosi », p. 74). Rêve de Scarpia.

Chapitre X – Le lendemain, il se rend au théâtre pour revoir Tosca. Il y rencontre la marquise Attavanti et sa nièce.

Chapitre XI – La même nuit, vers une heure du matin : Tosca frappe à la porte principale du Palais de Scarpia. Il lui ouvre, et la fait monter. C'est la scène la plus importante : Tosca est introduite dans la salle des tortures (*le Paradis*), où elle découvre – entre autres – le tableau représentant la Madone à qui elle avait prêté ses traits et qu'on avait volé. Tosca est enchaînée et se livre au baron.

Chapitre XII – allusion d'abord au lendemain (la lettre dans laquelle Scarpia demande un nouveau rendez-vous) et puis à deux jours plus tard.

Chapitre XIII – la nuit s'est passée dans une attente vaine pour Tosca. Donc nous sommes au troisième jour. La marquise Attavanti lui rappelant le rendez-vous pour la soirée, Scarpia s'y rend, arrive à l'avance et se promène devant la demeure de Tosca. Fête chez la marquise. Nouvelle rencontre entre le baron et la cantatrice.

Chapitre XIV – pas d'indices temporels.

Chapitre XV – le soir même. La boucle est bouclée : c'est la nuit pendant laquelle Scarpia va être tué, celle sur laquelle s'est ouvert le récit.

Comme on peut le voir, le temps narré court environ sur deux mois. Le récit des événements est confié à un narrateur autodiégétique (Scarpia narrateur et héros à la fois). La focalisation est subjective : elle suit le point de vue du baron ; c'est donc une autre histoire (par rapport aux *Tosca* qu'on a déjà rencontrées). L'histoire d'une passion ou plutôt d'une obsession.

Scarpia remplit également une autre fonction, celle de mettre dans son calepin des observations sur la racine religieuse du zèle policier (pp. 20-21), sur la nature corruptrice du théâtre – à son avis, bien pire que le bordel (p. 24) – sur ce qu'il appelle 'l'esthétique de la torture' (pp. 50-51), sur la catégorie philosophique de la 'satisfaction' ou du 'complet achèvement' en latin *expletio* ou *perfectio* (pp. 96-97). Digression que le baron condense dans la parabole de la tique.

Quant à l'obsession (non seulement sentimentale, mais aussi érotique), son origine est complexe. Elle se multiplie dès le début de l'oeuvre :

d'un côté, il y a la vision de Tosca à l'église – comme une épiphanie, une apparition lumineuse qui s'empare de lui, où le geste de l'eau bénite se charge d'un sens de contagion. De l'autre, il y a la présence de Tosca sur le plateau du théâtre, un dédoublement d'elle-même, sa projection artistique. Sans compter l'image de *Maria Trionfatrice*, le sujet du tableau à qui elle prête son visage et que Scarpia a fait voler.

Fiction dans la fiction, toute une section narrative met en scène *Il trionfo della virtù* (Le Triomphe de la vertu), la pièce à laquelle assiste Scarpia. Cette séquence est en mesure de mettre en évidence la méthode de l'écriture postmoderne de Paola Capriolo. D'abord, une question : *Il trionfo della virtù* est-ce un mélodrame déjà mis en scène ou bien est-ce le fruit d'une invention de la romancière ? En effet, plaide en faveur de la première hypothèse une vraisemblance reposant sur le titre de deux mélos différents, celui de Luca Antonio Predrieri (monté à Florence, Teatro della Pergola, 1719) et celui de Francesco Brusa (monté à Venise, Teatro San Giovanni Grisostomo, 1724). En réalité, il s'agit une fois de plus de la stratégie propre à l'écrivain postmoderne qui consiste à dépareiller les cartes de l'interprétation critique au moyen de fausses citations mélangées à d'autres qui sont vraies. Suit une séquence à la valeur purement métatextuelle ; la scène ne diffère guère de la scène finale de Tosca : la proposition de troquer la vie d'un homme contre un commerce sexuel, puis la punition du bourreau – à cela près que, dans cette pièce mise en scène par Capriolo, le meurtre du tortionnaire déterminera la libération de tous les prisonniers...

Donc, ignorant ce qui l'attend, Scarpia assiste à son destin – ou mieux à ce que le lecteur sait être le destin du baron. Non pas comme dans la scène de théâtre que Shakespeare introduit dans son *Hamlet*, scène où son oncle Claudius se reconnaît en l'un des personnages alors sur scène, car c'est plutôt le lecteur du roman qui se trouve dans cette condition. La mise en scène théâtrale – artifice dans l'artifice – se révèle au contraire (et inopinément) être la représentation de la réalité (l'anticipation, dans ce cas spécifique). Ainsi, l'écriture de l'auteur postmoderne se conçoit et se compose comme un jeu de miroirs, aussi véridique que mensonger. De sorte que, ce qui semble vrai ne l'est pas (la citation d'une pièce contrefaite), ce qui est fictif est au contraire plus vrai que nature (la scène-mécanisme anticipant les événements futurs).

À vrai dire, Scarpia assiste au spectacle d'une manière étrange : il voit d'abord l'épilogue et puis (avec la marquise Attavanti) le prologue

du mélodrame. Dans cette seconde scène, Tosca porte le bracelet et la tunique d'or qu'il lui avait offerts et qu'elle avait refusés, indignée. La vision se charge alors d'une pulsion sexuelle magnétique, d'autant plus que c'est dans ce même accoutrement qu'elle cèdera au baron (et que c'est ainsi habillée qu'il voudrait toujours la posséder).

Sur la nature de l'obsession sentimentale de Scarpia, il n'y plus de doutes (et c'est lui-même qui l'écrit dans son journal). Figure classique de l'amour ? Au fond, Dante rencontre sa Béatrice pour la première fois à l'intérieur d'une église²³. Mais la transformation que Scarpia subit – et dont il est bien conscient lorsque son image se reflète dans le miroir (« *Stamani mi sono guardato allo specchio e ho faticato a riconoscermi* », p. 99) – ne passe pas du pôle négatif au positif. Au contraire : chez lui, l'amour ne rédime pas, ne rachète pas et Scarpia ne sait pas sublimer. D'ailleurs, quel amour est le sien ? Il n'est que volonté de posséder l'objet convoité. Allons voir une autre variation sur le thème : dans les *Tosca* de Sardou et de Puccini, la jeune femme ne se livre pas au baron mais le tue. Tandis que l'héroïne de Capriolo cède au baron *et* puis le tue. Pourquoi le fait-elle ? Ici, non seulement Scarpia ne fait pratiquement pas de propositions indécentes mais le lecteur apprend que Cavaradossi a été arrêté après le rapport sexuel entre Scarpia et Tosca, ce qui revient à dire que Tosca n'a pas cédé à un chantage (ce que la Tosca de Magni était disposée à faire). Bref, ici, telle que nous la connaissons, l'histoire se renverse.

Changeons de perspective : Floria Tosca est-elle amoureuse de Scarpia ? Ou du moins est-elle attirée par le baron ? Non, c'est hors de question. Ne serait-ce que pour le ton de mépris sur lequel, dès le début, elle s'adresse à l'homme, un ton de sarcasme, qui n'infléchira pas. S'il n'y a ni sacrifice ni plaisir, il ne reste qu'une explication. Tosca est convaincue du fait que Scarpia a raison : si on arrive à dépasser la douleur extrême, on arrive à un plaisir spécial, étonnant. Du reste, les séquences semblent confirmer l'hypothèse du rapport sadomasochiste : Tosca est enchaînée et humiliée mais Tosca est aussi triomphatrice – elle qui appuie son pied sur la tête de Scarpia comme la Madone du tableau le fait sur le serpent²⁴. Victime et bourreau sont spéculaires. Or, de ce point de vue, la mort du

²³ Cf. Dante Alighieri, *Vita nuova*, in *Tutte le opere*, Milano, Mursia, 1965, p. 365.

²⁴ D'ailleurs tout le lexique sadomasochiste des deux œuvres est emprunté à la religion chrétienne, à commencer par le lieu où Scarpia et Tosca entretiennent leur commerce et que le baron appelle *le Paradis*.

tortionnaire Scarpia ne revêt plus le caractère de punition, le meurtre ne représentant pas un acte de justice ni de vengeance. Ce n'est que la déplorable conséquence d'un jeu érotique poussé à l'extrême. S'il y a faute chez Scarpia, ce n'est autre que sa manie de réitérer l'instant suprême, non seulement parce que cela va être la cause de sa mort, mais surtout parce que c'est ainsi que se comporte celui qui n'est pas artiste. Car ce dernier sait bien que ce qui est parfait ne se répète pas : la perfection est unique. Pourtant, Scarpia devrait bien le savoir, puisqu'il connaît le sort de la tique qui meurt un instant après avoir sucé le sang de sa proie. L'accomplissement du plaisir ne pourra être que la mort de celui qui l'a le plus fortement voulu et qui passe de l'état de bourreau à celui de victime.

Faut-il vraiment interpréter toute l'histoire racontée par Capriolo à la lumière d'une lecture psychanalytique ou encore sadienne ? Disons plus simplement que c'est le journal de Scarpia que le lecteur a sous les yeux : Tosca est celle qu'il voit ou croit voir. Nous ne le saurons jamais. La nuit et les ténèbres qui dominent le récit – éclaircies de temps à autre par la pâle lumière d'une lune masquée par un ciel gris de nuages bas – nous dévoilent le 'côté obscur' de la force, voire de la nature humaine. Dans l'univers sombre de Scarpia, chaque personnage semble affronter son côté obscur, Tosca comprise. Ce n'est plus le temps des héros et des héroïnes. Dans cette sorte de trou noir, tout un chacun perd en grandeur, ne connaît que le pôle négatif de son existence. Et c'est une loi valable en tout premier lieu pour Tosca : quand elle tue Scarpia vengeant ainsi la mort de Cavaradossi et châtiant le baron pour son hybris, mais aussi quand elle entre au Paradis de Scarpia, participant ainsi à son jeu pervers. Finalement, on comprend que l'hypotexte caché de ce roman est un récit de Franz Kafka, comme l'a bien écrit Pietro Citati dans sa postface : « Nella immaginazione della Capriolo si insinua a questo punto il ricordo di un grande racconto di Kafka. Nella colonia penale. [...] Come l'ufficiale di Kafka, Scarpia pensa che un solo evento ci lega a Dio: quel momento terribile in cui, applicando la legge, il giudice-carnefice tortura e uccide »²⁵.

***Tosca amore disperato,* la comédie musicale de Lucio Dalla (2003)**

En 2003, *Tosca* se fait comédie musicale. Et c'est Lucio Dalla, un chanteur très connu de la musique pop, qui l'écrit, la met en musique et

²⁵ Pietro Citati, « Postfazione », in Paola Capriolo, *Vissi d'amore* cit., p.123.

la dirige. On l'a dit, ce genre d'opéra moderne suit une tradition qui, en Italie, date des années 60, mais il est également vrai qu'il n'a jamais été vraiment populaire, les théâtres les plus remarquables contenant à peine mille places. On doit le succès international à *Notre-Dame de Paris* (1998), d'après le roman homonyme de Victor Hugo, réalisé par Richard Coccianté qui, en tournée dans toute l'Europe et avec la complicité du battage médiatique, transforme la comédie musicale en un spectacle vraiment populaire. Mais ce qui compte le plus, c'est que les théâtres qui vont accueillir ce genre d'opéra ont une capacité de 3000 places au minimum. Cet élargissement du public ainsi que la formule de la comédie musicale adoptée par Coccianté (et ses associés²⁶) sont repris dans plusieurs pays, Italie incluse. En tête de file, Dalla redécouvre la caractéristique populaire du mélodrame italien en général et de *Tosca* en particulier. Pour le chanteur, ce ne sera pas la seule expérience extérieure au domaine même de la pop : il dirigera par la suite *l'Arlecchino* (mélodrame : Bologne, 2006) de Busoni, *le Pulcinella* (opéra-ballet : Bologne, 2007) de Stravinski et *le Beggar's Opera* (*ballad opera* : Bologne, 2008) de John Gay. Il est convaincu que les origines du mélodrame sont à rechercher, non pas dans la musique cultivée, mais plutôt dans la musique populaire : « quando Puccini e Verdi scrivevano intendevano fare delle operazioni molto vicine al pop, perché il pubblico ci andava per ascoltare le canzoni. Siamo noi che abbiamo classificato e reso serio il mondo del melodramma »²⁷. Ce qui revient à dire que la réécriture d'un opéra lyrique en clé pop n'est pas une trahison, ni un bouleversement moderne, mais une tentative d'actualisation destinée à mettre ce genre musical au goût du public contemporain. À la lumière de ces considérations, on peut comprendre aisément pourquoi *Tosca amore disperato* se compose d'une alternance de scènes, de chansons et de ballets (ces derniers très spectaculaires, des acrobates intégrant le corps de ballet) sur le plateau.

Par rapport à l'histoire originale, Dalla (rappelons qu'il est à la fois compositeur, parolier et metteur en scène) introduit une variante à travers un nouveau personnage : Sidonia. Il s'agit d'une sorte de sibylle qui, au tout début de la comédie, fait son apparition dans un rêve de Tosca, lui annonçant son destin tragique par le biais de la chanson-titre de l'opéra : *Amore disperato* (Amour désespéré). Cette chanson reviendra à la fin de

²⁶ Richard Coccianté en est le compositeur, Luc Plamondon le parolier et Gilles Maheu le metteur en scène.

²⁷ Cf. http://www.toscamoredisperato.it/index.php?option=com_content&view=article&id=88&Itemid=65.

l'opéra, donnant ainsi le point de vue de son auteur sur le drame de Tosca, drame qui n'est pas dû aux conséquences de son irrépressible jalousie car il s'agit du drame même du destin que chacun porte en soi et qu'on ne peut changer même si on le connaît par avance (ce qui transforme plutôt l'opéra en tragédie grecque²⁸).

D'ailleurs, la femme passionnée qu'est Tosca est incapable de maîtriser ce destin, elle qui est emportée par sa propre nature, incarnation de la passion amoureuse d'abord, et qui se montre ensuite destructrice dans sa haine envers l'ennemi, Scarpia, qu'elle tue. Ce dernier reste le 'vilain', mais il n'est pas le plus méchant dans cette version de *Tosca*. Car le monde qu'il arpente et dans lequel il œuvre est envahi par le Mal : sur scène, les prêtres et les nonnes de la Rome papale du début du XIX^e siècle rôdent comme autant de démons. D'ailleurs, au chapitre de la 'méchanceté', ici, Scarpia est battu par Spoletta (qui dans la *Tosca* de Magni était le seul sbire qui avait une 'conscience'). C'est lui le véritable auteur de la déchéance de Cavaradossi : déguisé en sacristain, Spoletta le guette d'abord et arrête par la suite lui, Tosca et Angelotti. Scarpia perd du terrain : c'est quelqu'un de coléreux, de capricieux, infantile par moments, mais son comportement n'est en rien machiavélique. Dès le début, l'impulsion est chez lui liée à sa passion pour Tosca Floria (Dalla a déplacé l'ordre des prénoms) et c'est tout. On pourrait arriver à dire que l'arrestation d'Angelotti ainsi que la mise à mort de Cavaradossi ne revêtent pour lui que le caractère accessoire de prétexte pour obtenir le (soi-disant) obscur objet de son désir. Au fond, son amour est désespéré comme l'annonce le titre ; le *hic*, c'est qu'il est malsain.

Le désespoir est la clé de voûte de toute cette histoire : aucun des personnages n'arrive à mener ses vœux à terme : Angelotti ne réalisera pas son rêve de liberté patriotique ; Scarpia ne conquiert pas Tosca ; Mario ne s'enfuira pas avec elle et Tosca ne sauvera pas son bien-aimé. Ici, Tosca s'élance du haut d'un escalier monumental mais aucun gendarme ne la poursuit ; ici, elle se suicide en se jetant dans le vide car elle n'est pas capable de survivre à l'homme qui gît immobile au centre de la scène.

²⁸ L'absence ou la présence du Destin faisait toute la différence entre le drame et la tragédie, chez les Grecs. Cf. Mario Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, Torino, Einaudi, 1955 ; Max Pohlenz, *La tragedia greca*, Brescia, Paideia, 1961 ; Giorgio De Santillana, *Fato antico e fato moderno*, Milano, Adelphi, 1985.

En guise de conclusion

La présence d'un personnage comme Tosca à l'intérieur d'un cadre contenant des œuvres qui appartiennent à diverses expressions artistiques (et – diachroniquement – à des moments historiques différents) témoigne de la vitalité de ce personnage dans l'histoire esthétique, depuis sa création jusqu'à aujourd'hui²⁹. D'ailleurs, la multiplicité des spectacles réorganisant l'opéra de Puccini qui, chaque année, nous sont proposés illustre bien la maîtrise du langage lyrique et théâtral du compositeur toscan. Tosca est un chef-d'œuvre du mélodrame et son héroïne a acquis depuis longtemps son immortalité dans le panthéon des personnages classiques.

Pourtant, ses débuts avaient été difficiles. La première représentation fut un échec complet. Tout comme la *Carmen* de Bizet. Il serait d'ailleurs intéressant de réfléchir à la question : deux des opéras parmi les plus aimés et les plus représentés ont connu un fiasco initial³⁰. Non seulement la *Tosca* ne plut pas à son public, mais elle fut également éreintée par Mahler³¹ qui n'était certes pas un novice en la matière... Si on revient sur la comparaison entre *Tosca* et *Carmen*, on voit qu'il n'y a pas de coïncidences : ces belles protagonistes sortent toutes deux d'un texte qui existait déjà, et en pleine autonomie (*Tosca* d'un drame de Sardou, *Carmen* d'une nouvelle de Mérimée) ; elles ont connu toutes les deux maintes transpositions et réécritures ; elles représentent toutes les deux un archétype (différent) de l'imaginaire social et collectif.

Sur le modèle que *Carmen* est censée représenter, il n'y a pas de doute possible, d'autant plus que l'engouement de Nietzsche pour ce personnage servira de viatique à sa version féminine de l'esprit dionysiaque, d'où descendent une ribambelle de femmes fatales glorifiées, démonisées, sacrifiées sur scène et sur les écrans – entre le XIX^e et le XX^e siècle. Par

²⁹ Et *Tosca* continue d'être représentée dans le monde entier. Tout dernièrement (2007-2008), par exemple, au Festival de Bregenz (Autriche), une version contemporaine de la *Tosca* puccinienne a été montée sur la rive gauche du lac de Constance. Le 10 juillet 2010 la chaîne de télévision ARTE TV a diffusé la *Tosca* de Puccini (dans la mise en scène de Luc Bondy) en direct du Festival d'opéra de Munich.

³⁰ *Carmen* a débuté le 3 Mars 1875 à l'Opéra Comique de Paris. *Tosca* a débuté le 14 janvier 1900 au Teatro Costanzi de Rome. Il est intéressant de remarquer que deux autres chefs-d'œuvre – également des adaptations théâtrales de textes littéraires – avaient eu une mauvaise réception du public à leur première : *Norma* de Vincenzo Bellini le 26 décembre 1831 à La Scala de Milan et *La traviata* de Giuseppe Verdi le 6 mars 1853 à La Fenice de Venise.

³¹ Cf. Victorien Sardou, *La Tosca* cit., pp. 122-123.

ailleurs, il est plus difficile de comprendre quel est le mythe que Tosca incarne. Quelque chose ayant trait à l'amour, certes. Mais de quel genre d'amour est-elle l'héroïne éponyme ? L'étiquette 'jalousie malsaine' qui fait d'elle la version féminine d'*Othello* ne nous satisfait guère. Et puis Tosca paie de sa vie sa faiblesse et s'en rend compte avant de mourir. L'interprétation qui voudrait faire d'elle une héroïne de la vertu a été remise en question, la scène de l'assassinat de Scarpia illustrant toute son ambiguïté (c'est comme telle qu'elle a été lue).

Mais pourtant, si nous nous arrêtons à la version originale – celle de Sardou par la suite reprise par Puccini – il y a là aussi quelque chose d'équivoque et de morbide dans une scène qui se termine sur une mise en scène mimant une cérémonie religieuse (les candélabres autour du cadavre de Scarpia) à laquelle Floria Tosca consacre des moments précieux au lieu de s'empresse de rejoindre son amant. Le secret de *Tosca* reste donc intact et ce subtil mystère – mystère persistant – offre à cet opéra un rythme constant qui le promène de siècle en siècle.



Turandot o della perdita della ragione

Maria Carla Papini

Université de Florence

Nella *Premessa* alla sua commedia *Turandot ovvero Il Congresso degli Imbiancatori*, Bertolt Brecht rileva come essa faccia «parte di un vasto complesso letterario, che per la maggior parte consta ancora di progetti e di abbozzi» cui «appartiene un romanzo dal titolo *Il declino dei Tui*, un volume di racconti, *Storie dei Tui*, una serie di commedie brevi, *Farse dei Tui*», opere che «trattano» tutte «del cattivo uso dell'intelletto»¹. In una nota successiva, Brecht avrebbe poi dichiarato, in connessione con il progetto di scrittura di *Turandot*, che dopo la *Vita di Galileo* «in cui erano descritti i primi barlumi del sorgere della ragione, mi venne voglia di descriverne il tramonto, di rappresentare il crepuscolo di quella stessa specie di ragione che verso la fine del secolo XVI aveva aperto l'età capitalistica»². E se nella storia, anch'essa incompiuta³, della *Turandot* brechtiana, ogni ragione, economica, politica o umana, sembra veramente smarrita nel dominio, alla corte dell'imperatore della Cina, della spietata, ma anche là irrinunciabile, legge di un mercato che gli impone, prima, di nascondere l'intera raccolta di cotone dell'impero, e quindi di incendiarne almeno la metà per poterne mantenere alto il prezzo; se, contro ogni ragione,

¹ *Premessa dell'Autore a Turandot ovvero Il Congresso degli Imbiancatori*, in Bertolt Brecht, *Turandot e Atti unici*, Introduzione di Emilio Castellani, trad. di Emilio Castellani e Mario Carpitella, Torino, Einaudi, 1969, p. 175.

² «Nota dell'editore», alla *Premessa dell'Autore* cit., p. 175.

³ Come si rileva nella «Nota dell'editore» in calce alla *Premessa dell'Autore* nella cit. edizione Einaudi della *Turandot* brechtiana, p. 175, «Gli inizi della commedia [...] risalgono effettivamente al 1930 [...]. Egli riprese il lavoro ripetutamente durante gli anni dell'esilio, ma soltanto al principio degli anni cinquanta, a Berlino, poté giungere a un finale provvisorio. Brecht non fece in tempo a curare l'allestimento teatrale della commedia per il complesso del Berliner Ensemble, e quindi nemmeno a preparare il testo destinato alla pubblicazione, per il quale intendeva tener conto dei risultati delle prove sulla scena. Nel suo esemplare autografo dell'ultima versione si trova alla fine, scritta di suo pugno, la data del termine del lavoro: "10.8.54"».

l'imperatore ricorre prima alla compiacenza servile degli intellettuali del regno, i Tui, poi alla violenza del bandito di strada Gogher Gogh, per sedare la rivolta del popolo bandendo un editto in cui afferma che concederà la mano di sua figlia «a quel Tui che spiegherà dov'è andato a finire il cotone»⁴, precisando quindi – come si viene a sapere dal Grande Tui Munka Du – che «coloro che non sapranno presentare una formula soddisfacente avranno la testa mozzata»⁵; se le uniche persone, in tanto sfacelo, che sembrano aver conservato un minimo di senno, sono poi la vecchia imperatrice madre che si aggira per il palazzo tentando di propinare thè e dolcetti avvelenati alla sua intera famiglia e, d'altra parte, e al limite opposto della scala sociale, la lavandaia Ma Gogh – la madre del bandito assunto dal re ai gradi più elevati del potere – che dell'imperatrice intende seguire le orme, e le ricette, per liberarsi, e liberare il mondo, del proprio figlio avido di potere; se infine Turandot non è che una ragazza vanesia e viziata che per quanto dichiara di andar «matta per l'intelligenza»⁶ e di voler sposare un intellettuale⁷, si fida invece con il bandito per poi lasciarlo appena si presenta un ufficiale più attraente; se insomma ogni ragione, o sapienza, o cultura sembra, nella commedia di Brecht, smarrita, asservita o letteralmente rimossa, non così diversa è poi, a ben leggerla, la storia o le storie in cui, nel corso dei secoli e a partire dal mito classico di Atalanta e Ippomene, la figura di Turandot⁸ ha preso corpo e senso fino a culminare nel libretto di Giuseppe Adami

⁴ Bertolt Brecht, *Turandot ovvero Il Congresso degli Imbiancatori*, in *Turandot e Atti unici* cit. p. 192.

⁵ *Ivi*, p. 197.

⁶ *Ivi*, p. 201.

⁷ Cfr. *Ivi*, p. 186: «TURANDOT Se mi sposo, voglio sposare un Tui. IMPERATORE Sei pervertita. TURANDOT (*allegra*) Tu credi? Quando qualcuno mi dice una cosa spiritosa, mi sento tutta rimescolare».

⁸ Per un'ampia, sebbene non del tutto esaustiva, disamina del percorso e della varia e articolata presenza del personaggio di Turandot nella cultura e nella tradizione letteraria orientale e occidentale, si veda il saggio di Ettore Rossi, *La leggenda di Turandot*, in *Studi orientalistici in onore di Giorgio Levi Della Vida*, Roma, Istituto per l'Oriente, 1956, vol. II, pp. 457-476, oltre agli studi da lui citati di Lazzaro Maria De Bernardis, *La leggenda di Turandot. Note di storia letteraria*. Genova, Marsano, 1932; Letterio Di Francia, *La leggenda di Turandot nella novellistica e nel teatro*, Trieste, C.E.L.V.I., 1932; Fritz Meier, *Turandot in Persien*, in «De Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft», XCV (1941); cui si devono anche aggiungere quelli di Giovanni Ziccardi, *Le fiabe di Carlo Gozzi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXXIII (1921) e di Francesco Gabrieli, *Versioni da Nizāmī*, in «Annali dell'Istituto Superiore Orientale di Napoli», X (1938).

e Renato Simoni⁹ per la musica di Giacomo Puccini¹⁰ cui senz'altro si deve l'indiscussa celebrità della protagonista nel mondo.

Mentre la bellezza è, infatti, caratteristica che, nel corso dei secoli, distingue, nei vari racconti che ne narrano la storia, sia la mitica Atalanta¹¹ che tutte le sue discendenti¹², siano esse principesse della

⁹ Come rilevato da Michele Girardi in *Turandot, libretto e guida all'opera*, in *Turandot*, «La Fenice prima dell'opera», 2007/8, pp. 50, 64, lo stesso Puccini interviene più volte nella stesura del libretto che venne pubblicato con il titolo *Turandot | Dramma lirico | in tre atti e cinque quadri | Musica di GIACOMO PUCCINI*, Milano, Ricordi, 1926, in occasione della prima esecuzione dell'opera al Teatro alla Scala di Milano, sotto la direzione di Arturo Toscanini il 25 aprile 1926. Come si sa, a causa della morte di Puccini, l'ultimo duetto e il finale dell'opera vennero completati da Franco Alfano. Nel 2001, per commissione della casa editrice BMG-Ricordi e del Festival de Musica di Gran Canaria, Luciano Berio compone una nuova versione del Finale dell'opera eseguito in forma di concerto il 24 e 26 gennaio 2002 al Festival internazionale delle Canarie dall'orchestra del Concertgebouw di Amsterdam diretta da Riccardo Chailly.

¹⁰ Per una bibliografia della *Turandot* di Puccini si veda quella curata da Michela Niccolai in *Turandot*, «La Fenice prima dell'opera», 2007/8. Di notevole rilievo appaiono inoltre i saggi di Michele Girardi, *Il quarto enigma di Turandot*, ivi; Anselm Gerhard, *Una fiaba cinese per il «cervello moderno». Versi tronchi e profumi misteriosi in un'opera novecentesca*, ivi; Emanuele D'Angelo, *Il libretto di Turandot. La sostanza della forma*, ivi.

¹¹ Il mito di Atalanta, così come ci giunge attraverso le fonti di Esiodo, Teocrito, Callimaco, Igino, Apollodoro, Euripide (cfr. Anna Ferrari, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino, UTET, 1999), ma anche per come viene interpretato da James George Frazer e da Vladimir Jakovlevič Propp, appare fondante nel percorso che – dall'Occidente, all'Oriente e, di nuovo quindi, all'Occidente – compie, durante, i secoli il personaggio, e la fiaba, di Turandot nei suoi molteplici e variegati sviluppi. Di particolare rilievo appare infatti, nel mito, sia la devozione di Atalanta ad Artemide che già ne configura la futura caratteristica lunare, che la riottosità a concedersi in sposa, che le condizioni che essa pone al suo matrimonio, che la gara stessa che quindi intraprende con i suoi pretendenti, che la sua spietata crudeltà nei loro confronti, che, infine, il modo stesso con cui Ippomene riesce a vincerla nella corsa grazie ai tre pomi d'oro lasciati cadere per consiglio di Afrodite. Non a caso all'episodio faranno poi allusione le parole con cui Arlequin si rivolge a Nouredin nella scena IV dell'Atto III dell'operetta di Alain René Le Sage e Jean-Philippe d'Orneval, *La Princesse de Chine* [1729], in *Le Théâtre de la foire ou L'opera-comique*, Paris, Gandouin, t. VII, 1731, p. 194: «Allez, allez, bel Hippomène, vous épouserez votre Attalante». Al potere di Afrodite, contrastato dal desiderio di verginità delle Danaidi, fa inoltre riferimento il coro delle *Supplici* di Eschilo, opera in cui G. Paduano individua significative analogie tematiche con la Turandot pucciniana (cfr. *Turandot: sesso e persona*, in Guido Paduano, *Come è difficile essere felici. Amore e amori nel teatro di Puccini*, Pisa, ETS, 2004).

¹² La fiaba e il personaggio di Turandot appaiono esempi singolari, nella loro emblematicità, del rapporto che, nei secoli, collega la cultura occidentale a quella orientale e viceversa, in un interscambio continuo quanto proficuo e non sufficientemente rilevato se non – nel caso della 'fiaba' di Gozzi e, poi, del libretto di Adami e Simoni – come conseguenza

Cina – come Badura nelle *Mille e una notte*¹³, Tourandocte nei *Mille*

della moda orientaleggiante dei tempi in cui, rispettivamente, vennero composti. Soprattutto dal punto di vista degli studi orientalistici – come il citato saggio di Ettore Rossi ampiamente dimostra – è stato offerto invece un valido contributo alla messa in rilievo della valenza interculturale di un personaggio e di una storia che, se indubbiamente deve la sua notorietà alle trasposizioni musicali che nel tempo si sono succedute e che ne dimostrano comunque l'impatto suggestivo – dalla musica di Franz Seraph von Destouches eseguita a Weimar nel 1804, a quella dell'*Ouverture* di Carl Maria von Weber del 1809 poi ripresa nel 1943 da Paul Hindemith nel secondo movimento delle sue *Metamorfosi sinfoniche su un tema di Carl Maria von Weber*, a quella di Karl Blumenröder per la sua opera tragicomica in due atti del 1809, *Turandot, oder die Rätsel*, a quella composta da Franz Danzi nel 1816 per la sua *Turandot, Singspiel nach Gozzi "Turandot"*, o ancora a quella dell'opera in due atti di Karl-Gottfried Reissiger, *Turandot, tragikomisches Oper nach Schiller*, eseguita a Dresda il 22 gennaio 1835, o a quella scritta nel 1838 da Johann Vesque von Püttlingen per la sua opera *Turandot, Prinzessin von Shiraz*, o a quella della *Turandot* di Herman Severin Løvenskiold su testo di Hans Haagen Nyegaard eseguita a Copenhagen il 3 dicembre 1854, o dell'operetta omonima di Karl Ferdinand Kohn eseguita a Vienna nel 1866, o della *Turandot* di Adolf Jensen completata nel 1888, dopo la sua morte, da Wilhelm Kienzl, così come della musica e relativo libretto della *Turandot* di Theobald Rehbaum del 1888, o alla musica per il balletto in due scene *Prinzessin Turandot* composta nel 1942-43 da Gottfried von Einem e eseguita a Dresda nel 1944, o a quella composta fra il 1949 e il 1951 da William Havergal Brian per l'opera *Turandot, Prinzessin von China*, (cfr. in proposito l'utile rassegna di Peter Bassett, *The many faces of Turandot*, www.peterbassett.com.au), per non parlare, qui, della musica di Bazzini, Busoni o dello stesso Puccini, ai cui libretti si fa esplicito riferimento nel presente studio – si dimostra anche, nella continuità della sua presenza – dalle fiabe delle *Mille e una notte* fino alla commedia di Percy MacKaye, *A Thousand Years Ago: a Romance of the Orient*, New York, Doubleday, Page & Company, 1914, al romanzo di Céline Ines Loos, *Die Rätsel der Turandot*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1931, alla sceneggiatura di Thea von Harbou per il film di Gerhard Lamprecht del 1934, *Prinzessin Turandot*, al *radio play* scritto nel 1954 da Wolfgang Hildesheimer, *Prinzessin Turandot*, o alla sua commedia *Die Eroberung der Prinzessin Turandot*, rappresentata per la prima volta nel 1960 – come un filo rosso che insistentemente profila il tessuto in cui le due culture, quella orientale e quella occidentale appunto, rivelano la costanza di una reciproca interconnessione troppo spesso ignorata o misconosciuta.

¹³ Cfr. *Storia degli amori di Camaralzaman principe dell'isola di Khaledan e di Badur, principessa della Cina*, in *Le mille e una notte. Racconti arabi raccolti da Antoine Galland*, Milano, De Agostini, 1965, vol. I, dove l'avvenenza di Badura, «la più bella che mai si sia vista nell'universo da che mondo è mondo», è così descritta a p. 64: «Né voi, né io, [...] né tutti gli uomini messi insieme, abbiamo termini adatti [...] o eloquenza sufficiente, da farne una descrizione che si avvicini a quello ch'ella è in realtà. Ha i capelli neri e così lunghi che le scendono fino sotto i piedi; e sono così folti che, quando li porta acconciati in buccoli sulla testa, assomigliano a uno di quei bei grappoli d'uva con gli acini di straordinaria grandezza. Sotto i capelli ha una fronte levigata come lo specchio più terso, e di forma mirabile; gli occhi neri, a fior di testa, splendenti e pieni di fuoco; il naso né troppo lungo né troppo corto; la bocca piccola e vermiglia; i denti simili a due file di perle, superano i più belli per candore; [...] l'alabastro più bello non è più bianco del suo seno».

et un jours¹⁴ di Pétis de La Croix, Diamantine ne *La princesse de la*

¹⁴ Cfr. *Les mille et un jour, Contes persanes, traduits en français par Pétis de La Croix* [1710-12], in *Le Cabinet des Fées ou Collection choisie des contes des Fées, et autres contes merveilleux*, Amsterdam 1785, t. XIV. Nella *Préface* all'edizione di Amsterdam del 1785 di *Les mille et un jour, Contes persans*, Pétis de La Croix specifica, dall'inizio, di dovere questi racconti al «célèbre Dervis Moclès, que la Perse met au nombre de ses grands personnages» e «qu'il étoit de la race de Mahomet». Quando Moclès era ancora molto giovane decise di tradurre in persiano delle 'comédies Indiennes' che erano state tradotte in tutte le lingue orientali e di cui la biblioteca del re possiede una traduzione turca dal titolo *Alfaraga Badal-Schidda* cioè la gioia dopo il dolore. Il traduttore persiano, per rendere più originale la sua opera, trasformò queste commedie in racconti che chiamò *Hezaryek-Rouz*, cioè *Mille e un giorno*. Diede il suo manoscritto a Pétis de La Croix che si era legato a lui d'amicizia a Ispahan nel 1675 e gli permise di farne una copia. Per quanto *Les mille et un jours* siano strutturati come *Le mille e una notte* l'uno è il contrario dell'altro in quanto se il libro arabo ha al suo centro un principe che odia le donne ritenendole traditrici, il libro persiano ha al suo centro una donna che, a causa di un sogno, crede che tutti gli uomini siano traditori. E così come non si sa quale sia la data di origine delle fiabe che costituiscono la raccolta araba [apparsa comunque intorno al X secolo e conosciuta in Egitto nel 1200 sebbene tradotta in Francia da Galland solo nel 1704], così non si possono datare le fiabe persiane. Tuttavia se nel libro arabo l'unico scopo di Scheherazade è di prolungare la sua vita e non di far cambiare idea al Principe Schahriat, nel libro persiano la nutrice Sutlumené che si propone di far cambiare idea alla Principessa Farrukhnaz raggiunge il suo scopo. Tutte le fiabe mostrano infatti degli sposi e degli amanti fedeli. Nella *Notice sur la vie et les oeuvres de Pétis de La Croix* che Auguste Loiseleur-Deslongchamps premette all'edizione edita da Auguste Desrez a Parigi nel 1838, si dice che non si ha alcuna notizia del manoscritto di Moclès cui fa riferimento Pétis ma che è comunque certo che i racconti siano tratti da manoscritti in lingua persiana o turca. Il primo dei racconti del libro è quello che fa da cornice all'opera e che narra la storia di un re del Cashmere, Togrul-Béy che aveva una figlia bellissima di nome Farrukhnaz che faceva innamorare tutti quelli che la vedevano. Il re decide così di sottrarla alla vista della gente cui si mostrava senza velo su un cavallo tartaro attirando l'attenzione degli spasimanti che perivano sotto i colpi di spada delle guardie che circondavano la principessa. La fama di lei si diffuse tuttavia per l'oriente e da tutte le corti dell'Asia partirono ambasciatori per chiederne la mano. Prima che questi arrivassero la principessa fece un sogno che le rese ogni uomo odioso: un cervo caduto in trappola viene liberato da una biscia che in seguito cade nella stessa trappola senza, però, che il cervo la socorra abbandonandola invece al suo destino. Credendo il sogno un ammonimento divino la principessa scongiura il padre di non farla sposare suo malgrado e ne ottiene il consenso fino a quando, temendo le conseguenze dei reiterati rifiuti della figlia, il re non si rivolge alla nutrice della principessa che gli spiega come il sogno abbia fatto credere alla ragazza che tutti gli uomini sono perfidi e ingrati e si offre, quindi, di farle cambiare idea raccontandole delle storie. La storia che riguarda Turandot si intitola *Histoire du prince Calaf et de la princesse de la Chine*. La bellezza della protagonista vi è così descritta a p. 93: «est si belle que les peintres qui en ont fait le portrait, quoique des plus habiles de l'Orient, ont tous avoué qu'ils avaient honte de leur ouvrage, et que le pinceau du monde qui saurait le mieux attraper les charmes d'un beau visage ne pourrait rendre tous ceux de la princesse de la Chine». Si noti a questo proposito il motivo del ritratto che deriva direttamente dalla fiaba persiana di Nezāmī di Ganjé, *Bahrām soggiorna il martedì nel padiglione rosso e ascolta la storia della figlia del re del quarto continente (Slavonia)*,

*Chine*¹⁵ di Le Sage e d'Orneval e quindi la *Turandot*¹⁶ di Gozzi, quella di Schiller¹⁷ e quella di Ferruccio Busoni¹⁸, giù giù fino alla gelida eroina pucciniana – o della Russia – come nella *Storia della figlia del re del quarto Continente* di Nezāmī – o della Persia – come la protagonista della fiaba di 'Aufi'¹⁹ o come Turanda²⁰ nell'opera 'fantastica' di Antonio Bazzini – la sapienza è, invece, qualità che non le distingue tutte e che, comunque, in modi tutt'affatto diversi sembra esercitarsi, anche quando

in *Le sette principesse* [1197], introduzione e traduzione di Alessandro Bausani, note di Alessandro Bausani e Giovanna Calasso, Milano, BUR, 2006, dove la protagonista, abilissima pittrice, dopo essersi rinchiusa in una torre per sfuggire agli assalti e alle richieste dei suoi pretendenti, «prese il pennello e da capo a piedi su un drappo di seta dipinse la propria effigie» (p. 213) e, da qui, verrà poi variamente ripreso come causa prima dell'azione seduttiva della principessa, sia dallo stesso Pétis de La Croix, che, poi, da Le Sage e d'Orneval, Gozzi, Schiller, Gazzoletti nel suo libretto per la *Turanda* di Bazzini e, infine, Ferruccio Busoni.

¹⁵ Cfr. Alain René Le Sage Jean-Philippe d'Orneval, *La Princesse de Chine* cit.

¹⁶ Cfr. Carlo Gozzi, *Turandot. Fiaba cinese teatrale tragicomica in cinque atti*, rappresentata per la prima volta al Teatro S. Samuele di Venezia il 22 gennaio 1762 e pubblicata a Venezia nello stesso anno, ora in *Opere*, a cura di Giuseppe Petronio, Milano, Rizzoli, 1962, ma si citerà da *Le fiabe*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, s.d.

¹⁷ Cfr. Friedrich von Schiller, *Turandot, prinzessin von Cina*, rappresentata a Weimar il 30 gennaio 1802, ora in *Tutto il teatro*, a cura e con introduzione di Paolo Chiarini, Roma, Newton Compton, 1975.

¹⁸ L'opera *Turandot*, libretto e musica di Ferruccio Busoni fu messa in scena per la prima volta allo Stadtheater di Zurigo l'11 maggio 1917. Il libretto in tedesco fu tradotto in italiano nel 1961 da Oriana Previtali Gui.

¹⁹ Cfr. la raccolta di Mohammed 'Aufi, Ġavāmi' ul-Hikāyāt [1228]. La raccolta è ancora parzialmente inedita ed è stata tradotta in turco e in russo. Fritz Meier fa un riassunto del racconto n. 1165, poi riportato da Ettore Rossi nel suo studio su *La leggenda di Turandot* cit. Un imperatore bizantino concede la figlia solo a chi riuscirà a indovinare degli enigmi; chi non riuscirà sarà messo a morte. Un giovane della Mesopotamia che per la sua passione per lo studio ha ridotto la famiglia in miseria, va in Persia dove vende il padre per un cavallo e la madre per una corazza e, saputa la sfida, va alla corte del re. Gli viene dato l'incarico di recapitare una lettera che ne decreta la morte. Strada facendo la lettera cade in un fiume, lui la raccoglie e la legge salvandosi. Torna a corte e chiede in sposa la figlia del re. Risolve i nove enigmi e sottopone a sua volta l'indovinello: «Chi è l'uomo il cui padre è un cavallo, la madre una corazza e si è salvato solo per un foglio caduto in acqua?». La principessa chiede di rispondere il giorno dopo e durante la notte, travestita da ancella con due dame, riesce a carpirne il segreto, ma quando si tratta di scegliere con chi il giovane dovrà passare la notte, egli sceglie l'ancella. Così il giorno seguente quando la principessa risolve l'enigma il giovane le chiede di spiegare l'indovinello del colombo e delle tre colombelle con evidente allusione alla notte precedente. La principessa per evitare lo scandalo, su consiglio della madre, accetta le nozze.

²⁰ Cfr. *Turanda*, musica di Antonio Bazzini, libretto di Antonio Gazzoletti, azione fantastica in quattro parti da rappresentarsi nel Regio Teatro alla Scala il Carnevale 1866-67, Milano, per i tipi di Francesco Lucca.

sia presente, nell'elaborazione di enigmi – cinque²¹, nove²² e poi sempre tre²³ – più o meno simbolici o complessi, etero o autoreferenti, e comunque sempre destinati a essere risolti, nello scacco, la soggezione e, talvolta, perfino nel sollievo di colei che volta a volta li propone pena, nel caso di mancata risoluzione, la morte del pretendente alla sua mano. Non solo: se la sapienza non è certo dote della seguace di Artemide Atalanta che già anticipa nel suo carattere lunare la pucciniana Turandot, se l'amore per il sapere non distingue, nelle *Mille e una notte*, Badura ma piuttosto il principe che se ne innamora e soprattutto il coltissimo Marzevan che tanto contribuisce alla soluzione della storia, se nemmeno la protagonista della fiaba di 'Aufi appare poi, per quanto se ne sa, particolarmente sapiente e nemmeno la Turanda di Bazzini né, tanto meno, quella di Busoni né certo la crudele vendicatrice di Adami, Simoni e Puccini; anche quando la sapienza appare carattere prevalente e persino distintivo e significativamente rilevante delle protagoniste delle varie storie – così in Neẓāmī, come in Pétis de La Croix, in Le Sage e d'Orneval, in Gozzi

²¹ Cinque sono gli enigmi, tutti simbolici, che la protagonista del racconto di Neẓāmī pone al principe. Cfr. Neẓāmī di Ganjé, *Bahrām...* cit., pp. 222-223: «Come primo consiglio io sciolsi dal lobo delle orecchie le gemme e volli dire che a guisa di quelle due gemme fulgenti, la vita è di appena due giorni, intendi. Egli aggiunse alle due altre tre, volle dire: fosse anche di cinque, sempre presto passa. Aggiungendo lo zucchero alle perle e impastando assieme zucchero e perle io volli dire: Questa vita intrisa di piacere è con esso impastata come perle e zucchero; or con incanti e arti d'alchimia chi potrà separare questi due elementi? Egli, che versò in quell'impasto del latte si che l'uno restò e l'altro si sciolse, volle dire che lo zucchero mescolato con le perle sparisce con una goccia di latte. Io, bevendo il latte dalla sua coppa, divenni di fronte a lui come un lattante e, inviandogli un anello, mostrai di acconsentire a unirmi in nozze con lui. Con darmi quella perla in occulto egli disse: Al pari di una perla non troverai di me il compagno. Coll'infilare una gemma uguale alla sua io significai di essere già sua compagna. Egli, ricercando e non trovando al mondo una terza gemma da unire a quelle due, prese in mano una azzurra perlina e la legò ad esse contro il malocchio; ed io, che mi fregiai di quella perlina, accolsi in me il sigillo del gradimento di Lui. La perla del suo amore sul mio petto è il suggello del tesoro sulla mia arca: per cinque volte, da cinque occultati segreti, ho fatto squillare per lui la fanfara reale».

²² Come riporta Ettore Rossi nel saggio citato, nove sono infatti gli enigmi proposti dalla principessa nel racconto presente nella raccolta di Mohammed 'Aufi, Ġavāmi' ul-Hikāyāt.

²³ Se il numero è uguale, diversi sono invece gli enigmi e le loro rispettive soluzioni: sole, mare e anno nel racconto di Pétis de La Croix; ghiaccio, occhi e sposo nell'operetta di Le Sage e d'Orneval; sole, anno e leone d'Adria nella fiaba teatrale di Gozzi; anno, occhio e aratro sia nella versione di Schiller della Turandot gozziana così come appare per la prima volta in italiano nella traduzione di Andrea Maffei (Firenze, Le Monnier, 1857), che nel libretto di Gazzoletti per la *Turanda* di Bazzini dove però l'enigma dell'aratro precede quello finale dell'occhio; ragione, moda e arte nel libretto di Busoni; e, come ben si sa, speranza, sangue e Turandot nel libretto di Adami e Simoni per la musica di Giacomo Puccini.

e, ancor più, in Schiller – non riesce comunque a giustificare il senso, e soprattutto, la crudeltà della loro sfida, di un editto di morte che è fondamentalmente senza ragione, a meno che non si accetti la spiegazione, per altro logica, che, nell’opera di Schiller, ne dà quel Truffaldino che non a caso sarà poi ironicamente dipinto da Busoni come l’unico assennato fra i due «testardi» protagonisti pronti a uccidere e morire, come in ognuna di queste storie, sempre senza una vera, sostanziale, concreta e giustificabile Ragione.

«Guancia-rosata dalla statura di alto cipresso; la sua guancia era in bellezza più attraente della luna, il suo labbro in dolcezza più soave dello zucchero, tale da togliere a Giove ogni vigore vitale»²⁴: la principessa russa descritta da Nezāmī, unisce allo splendore della sua bellezza una incomparabile sapienza: «aveva appreso cognizioni d’ogni genere, aveva vergato carte d’ogni ramo di scienza, aveva letto tutti i libri d’incanti del mondo, le malie e le cose occulte»²⁵, «tutto quello che serve alla saggezza e viene in aiuto al genere umano, tutto lo aveva raccolto in volume quella creatura, donna nella forma, uomo nello spirito»²⁶. Ma, per quanti e in gran numero i principi da ogni parte della terra venissero a chiedere la sua mano, lei seguì a nascondersi dietro il velo dei suoi capelli e a rifiutare ogni matrimonio. Finalmente, pressata dalle insistenze paterne, si rifugia nel più lontano e alto castello, ne dissemina la strada di magici talismani mortali e quindi emana un editto accompagnato dal suo autoritratto: «Chiunque al mondo abbia desiderio di me, a questa rocca ch’è la mia sede, come farfalla alla vista della luce diriga il piede e non stia a far parole di lontano. A questo castello solo un vero uomo può trovare udienza, e nulla ha qui a che fare chi non ha animo virile [...]. Bisogna che egli diriga per tal via la sua aspirazione e che osservi quattro condizioni: Prima condizione per il nodo nuziale è buona fama e valore del pretendente. Seconda condizione è che con senno sappia per questa via sciogliere gli incanti dei talismani. Terza è che, quando abbia sciolto l’annodato vincolo dei talismani, mostri qual è la porta di questo castello, affinché passando dalla porta e non dal tetto divenga mio sposo. Se vorrà poi adempiere alla quarta condizione, dovrà mettersi sotto i piedi la via per la città, affinché io, venuta alla corte paterna, gli ponga quesiti di sapienza: se egli mi darà risposta come si conviene, lo vorrò in sposo come è dovere di lealtà. Sarà mio sposo quell’uomo di gran valore che

²⁴ Nezāmī di Ganjé, *Bahrām...* cit., p. 210.

²⁵ *Ivi*, p. 211.

²⁶ *Ivi*, p. 212.

saprà appieno ciò che io qui ho detto; quanto a colui che sarà impari a tali condizioni, il suo sangue non garantito ricadrà sul suo capo»²⁷. Ardue sono le prove da superare e ancor più gli enigmi da risolvere per divenire «signora della rocca»²⁸ o morire, e nel libro di Nezāmī il loro significato è reso ancora più oscuro dalla simbolicità che ne accresce la difficoltà dell'interpretazione, tanto che il padre stesso della principessa, quando essi saranno finalmente risolti, dovrà chiederne a lei la spiegazione. Ma, al di là del valore simbolico che ognuno di essi racchiude – alludendo al senso della vita stessa ma anche, come spiegherà la principessa, alla sua definitiva sottomissione di fronte alla saggezza di chi, interpretandola, aveva fatto sì che lei divenisse «di fronte a lui come un lattante»²⁹ – se il loro scopo è poi, chiaramente, quello che si evince al termine della prova, e cioè di trovare qualcuno di bellezza e sapienza pari a quella di colei che dall'alto del suo castello e del suo valore lancia la sfida di cui si pone come premio e mèta, più difficile è invece capire la ragione della crudeltà dell'editto, né quella conseguente della principessa che lascia, impassibile, che le teste dei suoi pretendenti si accumulino, fino a ostruirla, di fronte alla porta della città³⁰. Ragione che appare altrettanto oscura anche nella protagonista dell'*Histoire du prince Calaf et de la princesse de la Chine*, nei *Mille et un jours* di Pétis de La Croix, dove la principessa che, per la prima volta, si chiama appunto Tourandocte

joint à sa beauté ravissante un esprit si cultivé qu'elle sait non-seulement tout ce qu'on a coutume d'enseigner aux personnes de son rang, mais même les sciences qui ne conviennent qu'aux hommes. Elle sait tracer les différents caractères de plusieurs sortes de langues; elle possède l'arithmétique, la géographie, la philosophie, les mathématiques, le droit et surtout la théologie [...]; enfin, elle est aussi habile que tous les docteurs ensemble.

²⁷ *Ivi*, pp. 213-214.

²⁸ Cfr. le parole che la principessa pronuncia affidando l'editto al messaggero – «ogni cittadino o soldato, cui pigli vaghezza di una sposa come me, a tali condizioni imprenda la via e, o diventi signora della rocca, o muoia» (*Ivi*, p. 214) – e che, nella lunga tradizione della fiaba di Turandot, riecheggeranno poi nelle parole di ostinata determinazione dei suoi pretendenti dal Calaf di Pétis de La Croix – «enfin je ne puis vivre si je n'obtiens Tourandocte» (*Les mille et un jour* cit., p. 101) – giù giù fino al protagonista della Turandot di Busoni – «O morte o Turandot! / O l'una o l'altra io voglio» (p. 11).

²⁹ Nezāmī di Ganjé, *Bahrām...* cit., p. 223.

³⁰ Cfr.: «Ogni capo che troncavano ai principi, lo esponevano alla porta della città, al punto che per le molte teste con violenza tagliate teschio su teschio restò ostruita la porta» (*Ivi*, p. 215). Il tema ritorna ovunque fino a culminare nella scena del primo atto della *Turandot* pucciniana dove, come indica il libretto, sugli «spalti massicci» che la «chiudono [...] in semicerchio» appaiono «piantati i pali che reggono i teschi dei giustiziati».

Mais ses belle qualités sont effacées par une dureté d'âme sans exemple; elle ternit tout son mérite par une détestable cruauté³¹.

Splendida e, soprattutto, dotata di una cultura che la rende modello esemplare per ogni donna del Settecento che ne avesse letto la storia, rispecchiando in lei se non sé stessa, almeno le proprie aspirazioni, così come il proprio intimo, e ancora naturalmente frustrato, convincimento di supremazia nei confronti dell'altro sesso, la Tourandocte di Pétis de La Croix – proprio come la principessa del Cashmere Farrukhanaz che è la protagonista della storia che fa da cornice al testo – non solo rivendica la propria superiorità su tutti, e non vuole piegarsi a nessuno, minacciando dunque il suicidio piuttosto che cedere al matrimonio, ma «s'appaudit des spectacles sanglans que sa beauté donne aux Chinois»³², e «a tant de vanité que le prince le plus aimable lui paraît non-seulement indigne d'elle, mais même fort insolent d'oser élever sa pensée jusqu'à sa possession, et elle regarde son trépas comme un juste châtement de sa témérité»³³. Niente, quindi, della sua dottrina, né della sua vasta sapienza vale, apparentemente, a placarne la vanità e l'orgoglio, tanto che essa persiste nel proprio intento anche quando il principe Calaf riesce, nella sua sapienza, a risolverne gli enigmi: «dites-moi quelle est la créature qui est de tout pays, amie de tout le monde, et qui ne saurait souffrir son semblable?»³⁴, il sole, risponde Calaf riscuotendo l'approvazione dei dottori. «Quelle est la mère [...] qui, après avoir mis au monde ses enfans, les dévore tous lorsqu'ils sont devenus grands?»³⁵. Il mare, risponde Calaf, perché i fiumi che affluiscono in mare ne traggono anche l'origine. Turandot, piccata, non risparmia niente per perdere il principe e chiede: «Quel est l'arbre [...] dont toutes les feuilles sont blanches d'un côté et noires de l'autre?»³⁶ E, così dicendo, si toglie il velo mostrando il viso

³¹ François Pétis de La Croix, *Histoire du prince Calaf et de la princesse de la Chine*, in *Les mille et un jour* cit. p. 93.

³² *Ivi*, p. 94.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 103. Lo stesso enigma sarà così formulato dalla Turandot di Carlo Gozzi: «Dimmi, stranier: chi è la creatura / D'ogni città, d'ogni castello, e terra, / Per ogni loco, ed è sempre sicura, / Tra gli sconfitti, e tra i vincenti in guerra? / Ch'ella è amica di tutti in sulla terra. / Chi eguagliarla volesse è in gran follia. / Tu l'hai presente, e non saprai chi sia». Cfr. Carlo Gozzi, *Turandot*, in *Le fiabe* cit., p. 217.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*. Nella *Turandot* di Carlo Gozzi l'enigma sarà così formulato: «L'albero, in cui la vita / D'ogni mortal si perde, / Di vecchiezza infinita, / Sempre novello, e verde, / Che bianche ha le sue foglie / Dall'una parte, e allegre; / Bianchezza si discioglie; / Son nel rovescio negre. / Stranier, di in cortesia / Quest'albero qual sia» (p. 218). Nella traduzione

cui il dispetto e la vergogna aggiungono ulteriore *charme*³⁷. Alla vista di tanta bellezza Calaf resta sbigottito e, al suo silenzio, tutto il Divano fremette e lo stesso re impallidisce, ma subito ripresosi, Calaf chiede di essere perdonato perché alla vista di tanto splendore aveva creduto di essere alla presenza delle creature celesti promesse ai fedeli dopo la morte e quindi chiede che gli sia ripetuta la questione di cui, per lo smarrimento subito, più non si ricorda e, quando Turandot la ripete, risponde che quell'albero rappresenta l'anno che è composto di giorni e di notti. Tanto, come si sa, non basta, e come poi anche nella *Turandot* di Carlo Gozzi, o nella *Turandot, prinzessin von China*, di Schiller, nella *Turanda* di Antonio Bazzini come in quella del libretto di Adami e Simoni per l'opera di Giacomo Puccini, la principessa pretende di porre altri enigmi, si rifiuta al matrimonio, non intende mantenere la parola data, rispettare l'editto da lei stessa voluto, minaccia di uccidersi e non cede nemmeno quando – in Pétis de La Croix, come in Gozzi, in Schiller, in Bazzini o in Busoni – prova pietà e perfino amore per l'unico pretendente che sia finalmente riuscito a risolverne i quesiti: «s'il est quelque prince au monde qui merite que je le regarde d'un œil favorable, c'est celui-là. Tantôt même, je le confesse, avant de l'interroger, je l'ai plaint ; j'ai soupiré en le voyant ; et ce qui jusqu'à ce jour ne m'était pas arrivé, peu s'en est fallu que je n'aie souhaité qu'il répondît bien à mes questions» (Pétis, 106); «Zelima, oh Cielo ! alcun oggetto, credi, / Nel Divan non s'espose, che destasse / Compassione in questo sen, Costui / mi fa pietà» (Gozzi, 215); «Vederlo disperatamente / Steso a' miei piedi e morir di dolore... / Non so, questo pensiero è come un dardo / Che l'anima mi passa» (Schiller, 269); «Dovrei odiarlo... maledirlo... e sento... / Sento, che... oh! mio rossore! / Fatal parola, non uscir dal core! / Invan gli usati – spiriti richiamo, / Invan la prisca – fierezza invoco, / Voglio e disvoglio – pavento e bramo, / Passo repente – dal gelo al foco: / Correr talvolta – dentro alle vene/ Sento un presagio – d'ignoto bene... / E in mezzo a questa – crudel tempesta/ D'occulte ambasce – di rei piacer, / Lì sempre

di Maffei del testo di Schiller l'enigma è quindi così esposto: «Sorge una pianta su cui la umana / Progenie or nasce or muore. / Sebbene antica, la pianta arcana / Giovine è sempre e in fiore. / Chiara è la parte delle sue fronde / Che sta rivolta al cielo; / All'altra i raggi del sol nasconde / Bruno funereo velo. / Allor che mette le foglie nove / Novi rampolli han vita, / E d'ogni cosa che qui si move / L'età diversa addita. / Di rado accade che nel suo verde / Tronco s'incida un nome / Che non dilegui quand'ella perde, / Colta dal gel le chiome» (p. 213).

³⁷ Il motivo verrà variamente, ma costantemente, ripreso nei testi successivamente dedicati a Turandot fino al libretto di Adami e Simoni dove invece la principessa, priva di velo, incalza sempre più da vicino il principe quasi stordendolo con l'intensità del suo sguardo.

immota – e a me devota/ L'immagin mesta – dello stranier!...» (Bazzini, 35-36); «Ah, come gli altri ei non è; / che mai sorse in me che mi turbò? / [...] / Fanciullo ancora in volto egli è / eppure l'alma mia tremò; / sì dolce al cor parlò!» (Busoni, 14); «Non più! Altrove/ sta il mio pensier! / Nel petto il cor / a furia palpitò. / Il seno m'arde / e quel che sia non so! / Turbata, ahi sono... / Ah forse amarlo / pur io potrei? / Ah, no, ché odiarlo / solo vorrei. / Nessuno al mondo mi vinse ancor, / dovrò pentirmi / se cederò» (Busoni, 22-23). Il timore della sconfitta, della derisione altrui, il desiderio di vendetta verso l'altro sesso – in Gozzi, Schiller, Bazzini e, da qui³⁸, poi nel libretto pucciniano – ma soprattutto l'orgoglio prevale senza, ancora una volta, un'effettiva ragione non solo di tanta ostinazione, o testardaggine come commenterà ironicamente l'imperatore nel libretto di Busoni, quanto, appunto di così efferata, soprattutto in Puccini, e proterva crudeltà. A meno che quella ragione non sia invece da trovare, come si diceva prima, proprio in quelle parole di Truffaldino che, nell'opera di Schiller, giustificano infatti il comportamento della

³⁸ Superfluo ricordare che Antonio Bazzini fu maestro di Giacomo Puccini e, nel confronto tra il libretto di Gazzoletti per la sua *Turanda* e quello di Adami e Simoni per la musica del compositore lucchese, il tema della vendetta spicca, appunto, come elemento di raccordo ma anche di differenziazione delle due opere come delle rispettive protagoniste nella loro antitetica e, perciò, significativa contrapposizione. Al di là dell'ambientazione persiana della prima e cinese, come si sa, della seconda, vale soprattutto notare come l'opera di Bazzini, a differenza di tutte le altre, si apra con l'immagine del Tempio del Sole, ed è al Sole, quindi, che si rivolge il Coro dei Sacerdoti all'alba e, dunque, nel momento stesso che, proprio in quanto «Fonte di luce e amor» (I, 1), esso fuga con il suo raggio quelle «tenebre» che già invece preannuncia lo «sfolgorante» tramonto che, nel libretto di Adami e Simoni, illumina gli spalti della Città imperiale. Analogamente il contrasto – luce/tenebre, sole/luna, fuoco/gelo, amore/odio – si ripropone nella caratterizzazione delle due protagoniste decisamente contrapposte nella manifesta inclinazione di *Turanda*, esplicita nella sua preghiera al padre, a cedere alla forza del Sole e dell'Amore – «S'io guardo al cielo, un forte / Veggo, che solo onnipotente il tiene, / E innanzi al quale la minor consorte / Impallidisce e sviene: / Se poi chino alla terra i guardi miei, / E li fiso in que' lugubri trofei, / Un'alta idea m'incuora e mi consola; / Io leggo in essi la vendetta... / [...] / Sì, la vendetta del mio sesso e mia! / Re del mondo, i tremanti ginocchi / All'imbelle fanciulla piegate: / Coll'umor che vi stilla dagli occhi, / De' suoi passi la polve bagnate! / Sette volte quel disco battuto / Sette morti d'audaci segnò: / Ora il cor de' gagliardi è caduto / Né all'ottavo cimento io verrò...» (I, 6), apparendo quindi riluttante, per quanto costretta, a sostenere quel ruolo di vendicatrice che, invece, la *Turandot* di Puccini spietatamente e in pieno assume: «O Principi che a lunghe carovane / da ogni parte del mondo / qui venite a tentar l'inutil sorte, / io vendo su voi quella purezza, / io vendo quel grido e quella morte!» (II, 2). Il tema della vendetta è rilevato anche da G. Paduano che giustamente nota come la *Turandot* di Puccini «potrebbe» addirittura «addossare rancori più specifici» (G. Paduano, *Come è difficile esser felici* cit., p. 157), dal momento che, sebbene a sua insaputa, e proprio come nella storia di Pétis de La Croix, Calaf è tartaro, condividendo quindi l'origine con il violentatore dell'ava della principessa.

principessa mettendone anzi in risalto l'ingegnosità della prova cui sottomette i suoi pretendenti e come essa si basi non sulla violenza ma appunto sull'intelligenza: «Questa corte, o paesano, / Un albergo pareo d'avventurieri / Aspiranti alla man d'un vero e novo / Miracolo di donna; [...] un porto insomma / Libero a ciaschedun, come un teatro / Aperto alla ciurmaglia. Alfin l'ingegno / di quella cara principessa seppe / Tal granata trovar, che in dodici ore / La sua corte spazzò dagl'importuni. / In traccia di terribili avventure / Spinti un'altra li avrebbe; a misurarsi / Con giganti, a strappar garbatamente / Dal mostro di Babel, seduto a mensa, / Tre zanne mascellari, o la danzante / Acqua a recarle, o l'albero canoro, / O l'augel che favella. Oh nulla, nulla / Di ciò! Gl'indovinelli a lei son cari, / Tre sottili domande; e chi risponde / Può starsene a bell'agio in questa sala / Senza timor d'inzaccherarsi i panni / Nel fango della via. Cavar l'ingegno / Dal cervello qui vuoi, e non la spada / Dal fodero. Per Dio, che la fanciulla / Fior di senno palesa. Un prodigioso / Mezzo inventò per cacciarsi di dosso / quella calca di scemi»³⁹. Il punto non è tanto, quindi, nella crudeltà della principessa quanto, piuttosto nella incomprensibile ostinazione, rilevata infatti da Truffaldino, di tutti quegli «sciocchi che si credon savi»⁴⁰ e che, nella loro sconsiderata protervia, non esitano a rischiare la vita, sicuri della propria capacità di superare gli enigmi posti da una donna, proprio perché, come sottolinea Truffaldino, «l'uomo assai più stima / Fa del proprio valor che d'una donna / Sia pur bella fra tutte»⁴¹. E, del resto, come già in *Pétis de La Croix* rileva Althoun-Kan, e poi la stessa *Turandot* nella fiaba di Gozzi e similmente in Schiller: «quel prince serait assez fou pour affronter un si affreux péril?» (*Pétis*, 94), «Nessuno / Folle tanto sarà che per avermi / Arrischi il sommo d'ogni ben, la vita. / Cesseranno così dalle importune / Domande i prenci, e liberi e tranquilli / Condurrò gli anni miei. Ma posto ancora / Che volesse uno stolto audacemente / Correrne il rischio, chi potrà biasimarti, / Padre mio, con ragion, se d'una legge, / Da te giurata, esecutor ti fai?» (Schiller, 177-178). La follia d'amore che nella fiaba delle *Mille e una notte* ammalia, e per opera di magia, Badura e il bel principe Camaralzaman fino a quel momento ugualmente e pervicacemente restii a ogni unione matrimoniale, quella follia che induce, nell'antica fiaba persiana, ben centocinquanta giovani a tentare di guarire la principessa e dunque a sfidare la morte, quello stesso amore che già nel mito classico di *Atalanta* spinge una quantità di pretendenti a perire sotto

³⁹ Cfr. la cit. traduzione di Andrea Maffei della *Turandot* di Schiller, pp. 193-194.

⁴⁰ *Ivi*, p. 195.

⁴¹ *Ibidem*.

l'urto della sue frecce, e poi nel racconto di Nezāmī attrae irresistibilmente centinaia di uomini a morire per opera dei talismani o sotto la scure del boia, quella folle incoscienza che, già in Pétis e poi giù giù fino a Puccini, fa obliare a ciascuno di loro doveri, responsabilità, amor filiale e fin'anche il timore della morte, sarebbe pur certo inspiegabile se non collegata sempre, appunto, alla irragionevole presunzione – o fors'anche alla «speranza» che non a caso, nel libretto di Adami e Simoni è la soluzione del primo dei tre quesiti – di risolvere la prova, di vincere la sfida – «Hé mais, Seigneur, qui vous a dit, / Qu'aux Questions qu'elle peut faire, / Je dois demeurer interdit, / Sans en pénétrer le mystère? / Œdipe au Sphinx bien répondit, / Ainsi que le Thébain j'espère / Des enigmes trouver le mot» (Le Sage e d'Orneval, 161) – nella, sia pur taciuta ma sempre certo presunta superiorità non solo verso tutti quelli che già erano stati sconfitti nel cimento, ma soprattutto nei confronti di colei che, affidandosi alla propria sapienza, quella sfida aveva appunto lanciato non sapendo più come altrimenti difendersi dall'obbligo di cedere alle loro pretese matrimoniali. La gara, la sfida tra i due sessi che prende avvio nella corsa di Atalanta e Ippomene, da prova di forza e di agilità si trasforma, e soprattutto a partire dal racconto di Nezāmī, in una competizione intellettuale e quindi, in una rivendicazione di supremazia femminile che non a caso trova espressione, nella Francia illuminata dell'inizio del Settecento, nelle parole con cui la principessa del Cacheremire manifesta il suo giudizio su Calaf nel libro di Pétis de La Croix: «Pour moi [...] je le trouve plus vain qu'amoureux, un peu étourdi, en un mot ce qu'on appelle un jeune homme. [...] Ma chère Sullumené, vous avez beau peindre les hommes avec les plus belles couleurs, leurs défauts percent toujours au travers de vos peintures»⁴². Vani, folli, avventati appaiono così, nel corso degli anni, dei secoli, e nella trama narrativa di ogni storia, a partire appunto da quella raccolta nei *Mille et un jours*, tutti i principi che variamente, con origini e nomi diversi, e sempre segretamente custoditi (Chalaf, Nouredin⁴³, Nadir), affrontano di storia in storia, di libro in libro, e anche di libretto in libretto, la prova che la principessa, sia essa Tourandocte, Diamantine o Turanda, continua a porre loro. E se alla loro pervicace insensatezza corrisponde certo quella, conseguente, della principessa, essa, trova, comunque, giustificazione in quella rivendicazione del diritto alla libertà e all'indipen-

⁴² François Pétis de La Croix, *Les mille et un jour* cit., pp. 116-117.

⁴³ A proposito del nome usato da Le Sage e d'Orneval per il principe vale la pena segnalare come esso sia già presente nelle *Mille e una notte* nella *Storia di Nureddin Ali e di Bedreddin Hassan*.

denza che dal Settecento di Pétis de La Croix, di Le Sage e d'Orneval, di Gozzi, e quindi dall'Ottocento di Schiller e Bazzini, fino al Novecento busoniano, ciascuna delle loro eroine continua imperterrita a sostenere: «Je veux garder ma liberté, / Vivre dans la retraite. / L'hymen offense ma fierté / Je veux rester fillette. / Accordez-moi donc, / Mon Papa mignon, / L'Édit que je souhaite» (Le Sage e d'Orneval, 136-137). E se, nel testo di Gozzi, all'invettiva di Turandot contro gli uomini – «Io so, che tutti perfidi / Gli uomini son, che non han cor sincero, / Né capace d'amor. Fingono amore / Per ingannar fanciulle, e appena giunti / A possederle, non più sol non le amano, / Ma 'l sacro nodo maritale sprezzando / Passan di donna in donna, né vergogna / Gli prende a dar il core alle più vili / Femminette del volgo, alle più lorde / Schiave, alle meretrici. No, Zelima, / Non parlar di colui. Se diman vince, / Più che morte l'abborro. Figurandomi / Moglie soggetta ad uom, immaginando, / Ch'ei m'abbia vinta, sento che 'l furore / Mi trae fuor di me stessa» (226-227) – corrisponde quella che l'irato Barach scaglia contro la moglie e ogni altra donna – «Io ti cercai / Per proibirti ciò, che tu facesti. / Ma stolta debolezza femminile / Più sollecita è sempre d'ogni saggio / Pensier dell'uom, che rare volte è a tempo» (234) – e il conflitto tra i due sessi, che Calaf e Turandot sembrano qui giocare, si risolve poi nel riconoscimento da parte di lei della maggiore affidabilità maschile e quindi perfino nelle scuse e nella richiesta di perdono che ne attesta definitivamente l'assoggettamento – «d'un abborrimento sì ostinato, / Che al sesso mascolino ebbi sin'ora, / Delle mie crudeltà perdon ti chiedo. / Sappia questo gentil popol dei maschi, / Ch'io gli amo tutti. Al pentimento mio, / Deh, qualche segno di perdon si faccia» (Gozzi, 269) – ben più efficace appare nel testo di Schiller la difesa del comportamento di Turandot e ancor più sottile e complessa la descrizione della sua indole, così come essa appare nelle parole che lo stesso Barak rivolge al suo principe e che ben dimostrano la duplicità di una natura che già nel testo di Pétis, come in quello di Le Sage e d'Orneval e poi ancora, dopo Schiller, in Bazzini si dimostra insieme crudele e pietosa, insensibile e innamorata, gelida e di fuoco, anticipando così la contrapposizione che, nel libretto di Adami e Simoni si aprirà poi a ben altri esiti e resultanze: «Feroce / Belva è colei, ma sol cogli infelici / Che la man ne vagheggiano: benigna / Però cogli altri tutti» (Schiller/Maffei, 180). Come del resto, poi, nel libretto di Antonio Gazzoletti per la musica di Bazzini, Turandot giustifica con la difesa della propria libertà un comportamento che solo è dovuto alla crudeltà di chi la insidia – «Crudel mi chiami a torto / Perch'io mia cara libertà difendo. / Tu che la insidii, il

crudel sei. Quel dritto / Che alle più vili femmine, che a' bruti / Stessi natura ha dato, / Solo a Turanda, a me, saria negato?» (Bazzini, 17) – così nelle pagine di Schiller, è ancora Turandot a respingere ogni accusa di crudeltà, mostrandosi ad un tempo vittima e, insieme, vendicatrice, degli affronti che il genere femminile è da sempre costretto a subire da parte degli uomini: «Sa dio come bugiarde / Le lingue son, che barbara, spietata / Acclamando mi vanno. Io tal non sono. / Viver libera vita ed a nessuno / Soggetta, ecco il mio caldo, unico voto. / E questo dritto natural, nel grembo / Della madre acquistato ed al più vile / Degli uomini largito, io d'un possente / Re la figliuola, sosterrò. Per tutta / L'Asia, invilita e condannata al giogo / Del servaggio è la donna, e vendicarla / Mi proposi e giurai, nei baldanzosi / Nostri oppressori, che vantar non ponno / Privilegio su noi fuor d'una rozza / Vigoria. La natura a me concesse / Sottile ingegno e creator pensiero, / E di quest'arme mi varrò pugnando / Per la mia libertà. Dell'uom non soffro / Parola udir; lo aborro, e ne detesto / L'impudenza e l'orgoglio. A quanto è bello, / A quanto è buon la mano avida ei tende, / E ciò che piace agli occhi suoi vorrebbe / Presuntuoso posseder. La sorte / Mi fu larga di grazie e d'intelletto? / Perché mai questo don, che tutti eccede, / Si fa d'un rude cacciator la preda, / Mentre quanto è vulgar nella sua vile / Ombra a lui si nasconde, e non lo adescia?» (Schiller/Maffei, 209-210). La vendetta appare allora, e chiaramente, a giustificazione della Turandot schilleriana, come poi e in modo ben più crudo e drammatico sarà per la Turandot di Puccini e, pur tuttavia, l'intento vendicativo della principessa non è poi tanto diverso da quello che, almeno a parole, sembra volta a volta giustificare anche la temerarietà dei suoi pretendenti, dalle pagine di Nezāmī – «vengo a chieder vendetta di centomila teste! O scioglierò d'attorno alle teste altrui questo cerchio, o ci rimetterò la testa mia stessa!» (218) – passando quindi per quelle di Le Sage e d'Orneval – «Seigneur, je suis flaté de l'espérance, / Qu'enfin c'est moi qui suis l'heureux Amant, / Que l'Amour a choisi pour sa vengeance, / et qui doit dégager votre serment» (162) – e giù giù trascorrendo fino alla frase e all'intendimento di Calaf di fronte al corpo del principe di Samarcanda nel libretto di Ferruccio Busoni «Vo' vendicarti, povero principe, / cui fu mozzato il capo». Volta a volta la sfida pare così reiterarsi fino a quella sempre identica soluzione finale cui non sembra tanto contribuire né l'acume del principe, né gli inganni della principessa, quanto piuttosto, come nel mito classico, l'intervento di Afrodite, e nella parodia di Le Sage e d'Orneval l'aiuto «du Grand Dieu de Cythère», la potenza dell'arte magica, come in Nezāmī, quella del destino (Pétis de La Croix) o dell'amore stesso che

in Gozzi, Schiller, ma anche Bazzini e Busoni, subito si manifesta nel gelido cuore della principessa fino a prevalere, e proprio nel momento del suo massimo e definitivo trionfo. Ma anche quell'amore non è poi diverso da quello che aveva spinto, all'inizio di ciascuna di queste storie, ognuno dei principi ad accettare la sfida mortale che era stata loro gettata. Ed è dunque allora la soluzione stessa della vicenda ad apparire sostanzialmente irragionevole così come poi, in fondo, la vicenda stessa, e come, a partire dal secolo dei lumi, non tarderanno a sottolineare nella loro parodia comica al testo di Pétis de La Croix, Le Sage e d'Orneval per bocca e con le parole di quelle maschere (Pierrot, Scaramouche, Arlequin) che per primi essi inseriscono nella storia, quasi a contro-canto, a commento della sua drammatica o melodrammatica testura, a dissacrarne l'impianto, mostrarne l'insensatezza e, nella contrapposizione della propria aerea leggerezza alla tragica cupezza dei toni che la caratterizza, relativizzarne il dramma mostrandone l'insita irrilevante insignificanza e, liberi dai vincoli di ogni logica storica o umana, trovare finalmente nell'irrealità della fiaba e dunque nell'opera stessa dell'arte la sola ragione che davvero giustifichi la storia, la vicenda e la figura stessa di Turandot. Non è del resto un caso che, nella parodia di Le Sage e d'Orneval, causa e soluzione dell'intera vicenda siano attribuite all'intervento del Dio dell'Amore che se, come si rileva nel *vaudeville* finale, contribuisce in modo determinante alla riuscita dell'impresa di Nouredin – «Ma foi, si Diamantine/ Eût mis tout sa doctrine, / Le Prince ne tenoit rien; / Mais le grand Dieu de Cythère / S'est mêlé de cette affaire: / Un peu d'aide fait grand bien»⁴⁴ – ne appare anche la causa nel provocare, tramite il ritratto della principessa, l'innamoramento e il conseguente smarrimento di senno di tutti coloro che lo vedono: «Mais si tôt qu'il vit ce portrait, / Il se sentit percer d'un trait, / Que le malin Dieu de Cythère / Lui décocha dans sa colère; / Et, n'écoutant que son amour, / Il fut bientôt dans cette Cour»⁴⁵. Ed è di fatto, poi, proprio il ritratto a risultare motivo ricorrente e variamente giocato in tutta l'opera: nel suo potere ammaliante come nel suo effetto malefico, esso è, al tempo stesso, gelosamente custodito e vietato, ovunque riprodotto e, insieme, bandito, icona di bellezza che pur scade, nelle parole di Pierrot, a puro oggetto di scambio, degradando così la propria valenza seduttiva a mera opportunità di lucro⁴⁶. Nel ritratto è racchiuso il destino stesso di tutti

⁴⁴ Alain René Le Sage, Jean-Philippe d'Orneval, *La princesse de la Chine* cit., pp. 210-211.

⁴⁵ *Ivi*, p. 145.

⁴⁶ Nella scena VI, Elmazie racconta a Nouredin e Pierrot come il Re, per scongiurare l'effetto malefico del ritratto, abbia «par un nouvel Édît, défendu à tout Peintre, sous

coloro che lo possiedono e che pertanto sono in sua esclusiva balia⁴⁷, essi stessi poi, in fondo, nell'effimera irrilevanza del loro stesso fugace ruolo, niente di più che volti, figure, immagini da rappresentare, esporre nella Galleria di ritratti che Scaramouche appronta per ordine del suo re⁴⁸. E se poi il fisso rigore di quel ritratto, l'immobilità delle sue linee, è destinato, per effetto d'Amore, a dissolversi come il ghiaccio che informa l'animo di Diamantine e che non a caso è la soluzione del suo primo quesito⁴⁹, se la rigidità di morte che tutti quei ritratti trasmettono svanirà, alla fine della storia e dell'opera di Le Sage e d'Orneval, nell'aereo ritmo della musica e del canto che lievemente accompagna il balletto allestito da Arlequin⁵⁰ verso il finale, è comunque pur vero che la reiterata presenza, il ruolo continuamente ribadito del ritratto nell'opera ne rileva l'onnipervasività della finzione, omologandone ogni personaggio – maschera o, che poi è etimologicamente lo stesso, persona – nell'ineffabile categoria di quella irrealtà che è privilegio e prerogativa dell'arte suscitare e proporre oltre i dettami e le aspettative di ogni legge o ragione. E, paradossalmente, sarà poi proprio una maschera a rivendicare, nella

peine de la vie, de peindre à l'avenir sa Fille» (*Ivi*, p. 139) e come «Voulant même retirer tous les portraits qu'on en a fait, il donne, à chaque personne qui lui en rapporte un, mille sequins d'or» (*Ivi*, p. 140), al che Pierrot immediatamente commenta: «Jarni! Que n'en ai-je une demi-douzaine!» (*Ibidem*), per poi, all'inizio della scena 9 – raccogliendo il ritratto gettato a terra e calpestato da Zerbin al termine della scena precedente – aggiungere: «À quelque chose le malheur est bon. Je le porterai demain matin au Roi» (*Ivi*, p. 148), cinicamente sottolineando quindi le sue parole con le ironiche note dell'Air 72: «De sequins il me donnera / Un millier pour ce Portrait-là: / Bon, bon, bon, derirette / Lonla, / Bon, bon, bon, derirette!» (*Ivi*, p. 149).

⁴⁷ Cfr. le parole che Noureddin rivolge, alla scena 5, al ritratto che aveva fin lì gelosamente custodito: «O beau Portrait! Image aimable! / Vous qui causez mon désir! / Hélas! Me serez-vous funeste ou favorable? / Dois-je mourir misérable? / Dois-je mourir de plaisir?» (*Ivi*, p. 164).

⁴⁸ Cfr. quanto Scaramouche dice a Noureddin alla scena 3 dell'atto III: «Le Roi. Il a fait bâtir exprès une belle Galerie, pour y mettre la représentation de tous le Princes, qui, n'ayant pas bien répondu aux Énigmes de sa Fille, sont... (*Il fait l'action de couper la tête.*) Vous m'entendez bien. C'est moi seul qui ai eu l'honneur de peindre les vingt Princes qui son déjà dans cette Galerie. Et je viens vous trouver pour...» (*Ivi*, p. 189).

⁴⁹ Cfr. la *Première Énigme*: «Quelle Fille tuë, en naissant, / Celle qui la fit naître? / Et qui bientôt, en périssant, / Lui rend son premier être? / Cette Fille a sçu dans mon coeur / Obtenir une place» (*Ivi*, p. 202), e si noti come già qui paia anticiparsi quella qualifica di «principessa di gelo» che, nelle parole di Liù, caratterizzerà poi la Turandot pucciniana.

⁵⁰ «ARLEQUIN. C'est que je garde un beau Balet de ma façon, pour célébrer le mariage du Prince qui obtiendra la Princesse Diamantine. En voici le sujet. L'Amour & l'Hymen viennent avec leurs suivans, qui caractérisent toutes les Nations. Ils s'applaudissent de la victoire qu'ils ont remportée sur une Beauté, qui regimboit contre leurs loix» (*Ivi*, p. 193).

Turandot di Ferruccio Busoni⁵¹, il possesso e l'uso di quella ragione che i pretendenti della principessa sembrano aver definitivamente smarrita, nell'arietta scanzonata ed ironica di Truffaldino: «Com'è bello, divertente, / si presenta un pretendente! / e ancor prima di tre ore / (chi ci pensa proprio più?) / infilzato se ne muore. / Questi sciocchi lacrimosi, / cascamorti sospirosi! / Ed il lor capo ora mozzato / è purtroppo ancor ben poco / per ciò ch'anno meritato. / Ah, ah, ah, ah! / Ammirate in paragone / degli eunuchi il gran campione: / or non scalda il mio cervel / qui di femmine un drappel; / del mio stato questo è il bel! / Faccia pure altri il galletto, / non m'attira nuzial letto! / [...] / Vero dono del castrato è lo spirito illuminato» (I, 2). Ma – e nell'opera di Busoni ancor più che nella fiaba di Gozzi o nella sua versione schilleriana – è appunto alle maschere che compete il ruolo di rilevare il contrasto tra quel raziocinio e quella realtà di cui esse si fanno voce e l'irrealtà tutta fiabesca della storia di cui esse stesse fanno parte ma, e soprattutto nella *Turandot* busoniana, quasi da spettatori esterni, a ironico e perfino parodico commento⁵², di quella sua valenza fantastica, e appunto irriducibile al reale che, nel mostrarsi come carattere prevalente della vicenda, la rende appunto immagine altra, alternativa, diversa dalla realtà con cui si confronta e da cui intenzionalmente diverge, dichiarando apertamente l'artificio che la informa e distingue e facendosi quindi essa stessa figura, metafora di quell'arte che in essa così si rappresenta. Non a caso, saranno appunto Pantalone e Tartaglia⁵³ a rilevare l'analogia fra la vicenda cui stanno assistendo e quelle che si recitano sui palcoscenici italiani o che

⁵¹ Come del resto anche nella *Turandot* di Gozzi e in quella di Schiller, ma così anche come nell'operetta di Le Sage e d'Orneval, in cui, già si è detto, per la prima volta non solo appaiono le maschere ma ad esse è appunto attribuita quella razionalità, per quanto cinica ed estremamente, quanto paradossalmente, realistica di cui gli altri personaggi paiono invece privi.

⁵² Si noti la parodia che Truffaldino gioca, nell'Aria dell'atto II, sia del ruolo di Adelma che di quello dello stesso Principe di cui, non a caso, schernisce l'ostinata quanto insensata perseveranza: «Io penetrai, / cheto sgusciai / nel vigilato ostel; / disteso là, / dormiva già, / il caro garzoncel. / E piano pian / io presi in man / la magica erba allor; / questa lo fe' parlar / senza esitar, sebben / dormente ancor! / [...] / Come in april, / mite e gentil, / spira lieve venticel, / ei sospirò, / si rigirò, / parlò, ma dolce qual miel... / [...] / Dicea / (*parodiando*) / "O morte o Turandot" / ed ottener di più non potei».

⁵³ Cfr. al quadro 2 dell'atto I le parole di Pantalone: «Da noialtri in Italia, Maestà, / i ze tuti contenti quando che a teatro / se va avanti a furia de morti e asasinai, / Ma capisso che zé segno / de gusti barbari », seguite immediatamente, e di rincalzo, da quelle di Tartaglia: «Cara ma-ma-maestà, / conosco una co-commedia inglese, / dove un mo-moro nero come la pece / ammazza una dama bianca come un giglio. / Ma, questo è zucchero e marzapane / in confronto a una principessa / che fa infilzare sette uomini uno dopo / l'altro».

addirittura erano state portate sulla scena dal genio di Shakespeare; ma del resto è lo stesso Calaf a giudicare fiabesca - «la fiaba udii» - e del tutto inverosimile - «è sciocca assai la fola» (I, 1) - la storia che Barach gli narra e che già era giunta ai suoi orecchi prima di arrivare a Pechino, e sarà poi sempre Calaf a presentarsi al Re come «il Principe delle favole»⁵⁴ e, soprattutto, sarà ancora Calaf a identificare Turandot con la poesia - «Vision beata a me brillò, / per una poesia la vita do» (I, 2) - anticipando così - e non a caso, per quanto in termini rovesciati - la definizione pucciniana di Liù⁵⁵. E se poi la contrapposizione fra realtà e fantasia e, dunque, ragione e arte si ribadisce nella soluzione stessa degli enigmi⁵⁶ di Turandot, saranno infine le parole con cui, nell'opera di Busoni, Calaf risolve il terzo enigma della principessa, a definirla esplicitamente - e con chiara valenza metateatrale - immagine di quell'arte che in lei si incarna e che sempre, e da sempre, continua in lei a rappresentarsi: «La tua bellezza, o sovrana, fu a turbarmi; / colpito fui, ma vinto ancor non sono. / Nei tempi ell'ha radice, tronco e rami, / ma sovr'essa si schiude alfin / un fior meraviglioso; / mostrata a ognun, a pochi sol concessa, / udita, sentita, bramata e ammirata, / divino dono all'uom del ciel pietoso: quest'è... / [...] / Questa è l'arte». Identificazione - quella tra Turandot e l'arte, l'opera d'arte in cui essa si manifesta - che, nel libretto di Adami e Simoni, trova ulteriore conferma nella relazione che

⁵⁴ Cfr. il Dialogo tra Calaf e Altoum nel quadro 2 dell'atto I.

⁵⁵ La tecnica di rovesciamento che, nella *Turandot* di Puccini, si applica al personaggio di Liù con un procedimento che ne rileva, appunto nella contrapposizione di termini pur fra loro simili, l'allusione al testo busoniano, risulta evidente nella ragione con cui, nella *Turandot* di Busoni, Adelma giustifica il suo tradimento del principe e dunque la sua vendetta - «Di me egli rise un di che, / bimba ancora, / le braccia gli tendevò... / Non l'ho dimenticato! / Quest'è per me di mia vendetta il giorno, / sì, lo concedete a me!» - e che risulterà singolarmente rovesciata appunto nei termini in cui Liù esprime a Calaf la ragione stessa della sua dedizione e del suo amore: «Perché un di, nella reggia, m'hai sorriso».

⁵⁶ Cfr. al quadro 2 dell'atto I i tre enigmi di Turandot: «Cos'è che striscia e pur vola, / brancola al buio, ma risplende, / fruga nel passato, / scruta nel futuro, / pigra s'indugia, cerca curiosa? / Che cos'è ardita, eppur prudente, / serena e mite, ribelle e ardente»; «Cos'è costante e mutevol, / ier venerata, oggi sdegnata, / qua lodata, là spregiata, / prima seguita, poi schernita? / Quella muta legge svela a me / che, pur non imposta, violata non è!»; «Che mai, dalle radici dei tempi, / dal ceppo antico / dell'umanità, / sovra i rami del nodoso tronco / divina fioritura alfin ci dà? / Che molti incanta, che pochi amare sanno, / su cui gli eletti potere avranno; / del mondo splendor, da tutti bramata, / agli uomini in dono dall'alto mandata?» le cui rispettive soluzioni sono appunto l'umana ragione, la moda e l'arte.

lega la soluzione dei tre enigmi⁵⁷, ai ruoli, contrapposti ma analoghi⁵⁸, che qui assumono Calaf e la principessa cinese, facendoli così coincidere con il fulcro, la materia stessa dell'opera di cui fanno parte e di cui quindi condividono la sostanziale irrealtà. Non è del resto casuale che l'opera non solo sia, come si sa, ambientata «In Pekino, al tempo delle favole», ma che – attraverso la voce dissonante di chi in essa detiene

⁵⁷ Cfr. al quadro 2 dell'atto II del libretto della *Turandot* di Puccini: «nella cupa notte / vola un fantasma iridescente. Sale, / dispiega l'ale / sulla nera infinita umanità! / Tutto il mondo l'invoca, / tutto il mondo lo implora! / Ma il fantasma sparisce coll'aurora / per rinascere nel cuore! / Ed ogni notte nasce / ed ogni giorno muore!», e quindi: «Guizza al pari di fiamma, e non è fiamma! / È talvolta delirio. È tutta febbre! / Febbre d'impeto e ardore! / L'inerzia lo tramuta in un languore! / Se ti perdi o trapassi, si raffredda! / Se sogni la conquista, avvampa, avvampa! / Ha una voce che trepido tu ascolti, / e del tramonto il vivido bagliore!», e infine: «Gelo che ti dà foco! E dal tuo foco / più gelo prende! Candida ed oscura! / Se libero ti vuol, ti fa più servo! / Se per servo t'accetta, ti fa re!».

⁵⁸ Il rapporto simile ma anche antitetico tra i due prende corpo nel ribadirsi del rapporto Amore/Morte che, nel quadro 2 dell'atto II, si esplica, immediatamente prima della proposizione degli enigmi, nelle loro successive affermazioni: «Gli enigmi sono tre, la morte è una»; «Gli enigmi sono tre, una è la vita!» che, sebbene apparentemente opposte, sono in sostanza analoghe e ugualmente vere. Nella soluzione dei tre enigmi (la speranza, il sangue, Turandot) si ribadisce quindi la connessione dei due ruoli di Turandot e Calaf: 1. la speranza che è di lui nasce nella notte che è il regno di lei; 2. il sangue è per lui amore e per lei morte; 3. Turandot è poi appunto il gelo che infiamma lui, così come la fiamma di lui accresce in lei il gelo, ma anche, come Calaf dice, è con il fuoco di lui che lei si 'sgela'. Il rapporto si ribadirà nell'atto III nelle parole di Calaf in cui significativamente ritornano due delle soluzioni degli indovinelli: «guardi le stelle / che tremano d'amore e di speranza». La contrapposizione Amore/Morte, Sole/Luna, Fuoco/Gelo si ripropone come altrove anche nell'opera di Puccini nei ruoli dei due principi e nella struttura stessa della vicenda che, *unicum* nelle varie versioni della storia di Turandot, prende, come si sa, avvio al tramonto per svolgersi quindi nel giro di una sola notte e concludersi sul far dell'alba quando, appunto, «Turandot tramonta» e «amor nasce col sole!» Tuttavia, nel libretto di Adami e Simoni, il rapporto appare complicarsi non solo nell'abolizione delle figure di Adelma e Zelima, variamente ma pur sempre presenti altrove – da Pétis de La Croix fino anche a Busoni dove, tuttavia, Zelima è assente e Adelma perde la propria dimensione tragica – ma particolarmente con la proposizione per la prima volta del personaggio e del ruolo di Liù e con la rilevanza che esso assume nell'opera, nella cui prima parte singolarmente domina. Liù è la vera, la sola antagonista di Turandot e, in quanto tale, è in effetti, la sola che, nell'opera, viene ad identificarsi con l'Amore, un amore tanto disinteressato quanto appunto disperato, che si contrappone quindi non solo all'odio e al desiderio di vendetta che ispirano le azioni di Turandot, ma anche alla sostanziale indifferenza del principe per tutto ciò che non sia la sua folle passione - «Nessuno, nessuno più ascolto! / Io vedo il suo fulgido volto! / La vedo! Mi chiama! Essa è là» - alla sua assenza di pietà filiale, alla sua effettiva irricognoscenza verso chi lo ama e al cui martirio assiste, turbato sì ma comunque impotente, chiuso com'è nei vinctoli della sua stessa ossessione, apparendo così, nel suo «cuore feroce» simile all'oggetto stesso del suo amore, a quella Turandot di cui condivide nei fatti la medesima proterva e egoistica crudeltà.

l'unico crisma di razionalità e giudizio⁵⁹ – proceda appunto alla banalizzazione e addirittura alla negazione della reale esistenza della sua protagonista e, quindi, alla conseguente vanificazione dell'impresa stessa di Calaf. È appunto nel momento in cui il principe si accinge, suonando il gong, a cimentarsi nell'impresa, che i ministri ne dileggiano l'intento, ridicolizzandone – come del resto già anche in *Le Sage* e *d'Orneval*, *Gozzi* e *Busoni* – l'ingiustificabile, smodato entusiasmo per «una principessa!» che altro non è che una «femmina / con la corona in testa / e il manto colla frangia! / Ma se la spogli nuda, / è carne! / Carne cruda! / Roba che non si mangia!». E sarà quindi Pong a invitare il principe a non pensare alle donne o, piuttosto, a prendersene cento, «che, in fondo, / la più sublime Turandot del mondo / ha una faccia – due braccia / e due gambe – sì – belle, / imperiali – sì – ma sempre quelle! / Con cento mogli, o sciocco, / avrai gambe di ribocco! / Duecento braccia! / E cento dolci petti / sparsi per cento letti!». Ma sarà poi di fronte all'insensata ostinazione di Calaf – che dimette ogni tragicità apparendo «insordito», «intontito», «allucinato» agli occhi irridenti dei ministri che se lo additano – che la nuda verità sembrerà rivelarsi nelle parole di Ping – «O ragazzo demente, / Turandot non esiste! / Non esiste che il Niente / nel qual ti annulli» – ribadite e confermate infine da quelle di tutti i ministri: «Il volto che vedi è illusione! / La luce che splende è funesta! / Tu giochi la tua perdizione, / tu giochi la morte, la testa, / c'è l'ombra del boia laggiù»⁶⁰. Coincidente con la morte stessa che da lei si origina, Turandot vanifica, con la sua presenza, un'impresa che, se fallimentare, condurrà anche il principe alla morte e, se riuscita, non potrà tuttavia che produrne la definitiva perdita, nel trionfo d'amore e dunque nel conseguente inevitabile tramonto di Turandot. «Figlia del Cielo» estranea, in quanto tale, a ogni «umana» «cosa», la principessa della Cina appare essere così fatta di quella stessa materia di cui s'informano i sogni, le favole, le illusioni appunto. Ma lo stesso Calaf non è nella storia, altro che il «principe ignoto», lo «straniero» privo di identità, il cui nome, fedelmente custodito da Liù, svanisce con lei «nella gran notte che non

⁵⁹ La funzione e l'apparenza dei ministri e di Ping Pong e Pang, che sostituiscono qui in chiave grottesca le maschere, è quella di sottolineare con crudo realismo la follia del Principe ma anche, nell'ironico andamento delle loro frasi, di introdurre una nota dissonante nell'andamento melodrammatico del testo rilevandone quindi la natura irreali, ulteriormente quindi confermata dal risuonare surreale delle voci delle ombre.

⁶⁰ Si noti come, già precedentemente, subito dopo l'ammonimento di Ping, alle invocazioni d'amore del Principe avesse fatto seguito lo scherno con cui i ministri gli avevano indicato l'immagine di ciò che lui chiamava amore e che si mostrava, appunto, nel capo mozzato del principe di Persia, avvisandolo quindi: «Così la luna bacerà il tuo volto».

ha mattino»⁶¹. E la stessa Liù è poi, per sua stessa dichiarazione, «Nulla»⁶², ed in ciò partecipe della medesima immateriale inconsistenza che, si è detto, qualifica, per bocca dei ministri, Turandot di cui è per altro nell'opera – nella sua pietà, nel suo sacrificio, nel suo disperato e disinteressato amore – l'unica effettiva antagonista. Entrambe immagini, sia pur opposte, di morte, le due protagoniste dell'opera di Puccini condividono, e esplicitamente dichiarano, la propria inappartenenza a quella realtà da cui l'arte rivendica la propria estranea autonomia, rifiutando ogni pretesa di verisimiglianza o autenticità, in garanzia della propria persistenza oltre la caducità della materia, il dileguarsi del tempo e la morte stessa e nel nome di quella «Poesia» con cui, non a caso, Liù si identifica e coincide in quel punto dello spartito, e del libretto, in cui la mano di Puccini si era per sempre fermata e Toscanini avrebbe deposto la sua bacchetta, la sera del 25 aprile 1926.

⁶¹ È del resto lo stesso Calaf a rivelare a Liù la propria estraneità da chi «in un lontano giorno» le aveva sorriso suscitandone l'amore. Divenuto ormai, appunto, «colui che non sorride più» e dunque diverso, opposto all'oggetto di quell'amore che sta appunto tradendo, Calaf non recupererà la propria identità negata se non nel nome di quell'Amore in cui, alla fine dell'opera e del libretto, la principessa lo identifica.

⁶² L'autoidentificazione di Liù con il «nulla» che, non a caso, si giustifica subito dopo, nel libretto, con la sua qualifica di «schiava» e, dunque, con la sua appartenenza sociale, ne mette ulteriormente in evidenza il contrasto con quel potere, foriero solo di crudeltà e di morte, che pertiene a chi, come la principessa Turandot, lo detiene grazie appunto al ruolo che ricopre ed esercita nella società. Potere del cui indiscriminato esercizio, e delle cui nefaste conseguenze, la storia stessa di Turandot, in ogni luogo e tempo sia stata narrata, è nella sua lampante, ingiustificata irrazionalità, esempio rilevante e emblematico, come appunto Brecht aveva giustamente compreso e, da par suo, sarcasticamente mostrato nella sua *Turandot*.



De Carlo Gozzi à l'opéra : le cas de *Turandot*

Stefano Magni

Université de Provence

Le théâtre de Gozzi

Dans l'histoire de l'opéra on peut compter un certain nombre de cas où le passage d'un texte littéraire ou théâtral à un livret et à une musique d'opéra a été fait dans l'immédiat. Comme on le sait, Pierre Augustin Caron de Beaumarchais écrit *La folle journée ou le mariage de Figaro* en 1781 et ne présente cette pièce en public qu'en 1784. Mozart et Da Ponte reprirent ce texte lorsqu'il avait encore du succès sur scène et en firent un opéra en 1786¹. De même, l'opéra *La traviata* de Verdi, présenté pour la première fois en 1853, reprend le roman d'Alexandre Dumas fils *La dame aux camélias*, de 1848, représenté au théâtre en 1852, l'année qui précède l'opéra de Verdi. Les textes théâtraux de Carlo Gozzi ont eu une tout autre histoire, car ils ont été mis en musique avec un retard important par rapport à leur date de création. Entre 1760 et 1770, l'auteur vénitien écrit une douzaine de *fiabe teatrali*. De ces textes, six ont été repris par des compositeurs et transposés en livret d'opéra. Suivant un ordre chronologique, le premier compositeur qui s'intéresse à Gozzi est Wagner. En 1833, il compose un opéra de jeunesse, *Les fées*, qui mêle deux *fiabe* de Gozzi : *Il corvo* et *La donna serpente*, de 1762 et 1763. Il s'agit d'un opéra qui présente des caractéristiques encore traditionnelles, telles l'aria et la *cavatina*, et qui n'est pas représentatif de la réforme du genre mise en place par le compositeur allemand. Pour cette raison, cet opéra qui fut composé soixante-dix ans après la parution des textes de Gozzi, ne fut joué qu'après la mort de Wagner, en 1883, c'est-à-dire cent vingt ans après la rédaction des textes de l'intellectuel vénitien et, de plus, sans rencontrer de succès. Les transpositions les plus connues n'arrivent qu'au XX^e siècle. Pour

¹ L'autre chef d'œuvre de l'auteur, *Le barbier de Séville*, fut représenté pour la première fois en 1775 et adapté pour le *bel canto* en 1782 par Paisiello. La version la plus connue est néanmoins celle de Rossini, de 1816.

assister à *L'amore delle tre melarance* en musique, il faut attendre que Prokofiev crée, en 1919, *L'amour des trois oranges*. *La donna serpente* ne voit le jour qu'en 1932 grâce au compositeur Alfredo Casella qui a travaillé sur un livret de Cesare Vico Lodovici. En 1956 Hans Werner Henze a mis en musique *Il re cervo* partant d'un livret de Heinz von Cramer. *L'augellino belverde* fut transposé une première fois par le compositeur finlandais Heikki Aaltoila² en 1952 et fut ensuite présenté par l'anglais Jonathan Dove³ au XXI^e siècle, en 2005. Certains de ces opéras ont atteint un grand succès. *L'amour des trois oranges* est notamment représenté encore aujourd'hui, car il a été le produit des avant-gardes russes du début du XX^e siècle et en particulier de la biomécanique de Meyerhold. Pour terminer, *König Hirsch*, c'est-à-dire *Il re Cervo*, est aussi un opéra connu.

Mais la pièce de Gozzi qui a rencontré le plus de succès et qui a inspiré les compositeurs pendant des siècles est sans aucun doute *Turandot*. Avant d'être consacré grâce à l'opéra de Puccini de 1926, ce texte de théâtre, écrit en 1762, a été adapté plusieurs fois pour la scène et il en existe notamment une autre version en musique composée par Busoni en 1917. Nous allons essayer de retracer une brève histoire du texte, surtout à travers la musique, mais aussi à travers le théâtre, en observant comment il a été interprété dans ses remaniements. Après avoir présenté l'histoire de la pièce, nous allons confronter le texte de Gozzi avec ceux des livrets de Giuseppe Adami et Renato Simoni (Puccini, 1926) et de Busoni (1917), les deux versions les plus connues qui ont aussi la particularité d'avoir été faites par des auteurs italiens.

Le texte

Le sujet de cette pièce a intéressé plusieurs auteurs. Ceux-ci ont essayé d'interpréter différemment la figure de la femme fière qui utilise son intelligence pour repousser les hommes. La princesse Turandot, connue autant pour sa beauté que pour son intelligence, défie les princes qui veulent l'épouser et leur pose des énigmes. Elle se mariera avec celui qui

² Aaltoila, Heikki (Johannes) (Hausjärvi, 11 décembre 1905-Helsinki, 12 janvier 1992). Compositeur. Il a orchestré une *Musique pour la pièce L'Augellino Belverde* (*L'uccellino belverde/L'Oiseau vert*), pour orchestre, deux saxophones, piano, célesta et voix, 1952, 54', texte : Carlo Gozzi (italien, 1720-1806, trad. finnoise Rita Arvelo et Kaarlo Jalkanen, création : Helsinki, 1952.

³ *The Little Green Swallow (rondine) L'Augellino Belverde* (2005) de Jonathan Dove, trans. by Adam Pollock.

les résoudra, mais on coupera la tête des prétendants qui ne seront pas capables de trouver les solutions. La spécificité de ce récit réside dans la rivalité intellectuelle qui s'instaure entre l'homme et la femme et dans la répugnance que cette jeune femme a pour l'autre sexe.

L'histoire se concentre autour de la tentative d'un jeune prince charmant, Calaf, qui résout les trois énigmes qui lui ont été proposées. Toute la première partie de l'histoire concerne la vie privée de ce prince, qui a perdu son royaume et qui vit en Chine sous un faux nom. À cause de cela, la princesse Turandot ne connaît pas son identité. Calaf résout les trois énigmes et, devant la réaction dépitée de la femme qui ne veut pas céder au mariage, respectueux du désir de son aimée, il lui propose à son tour une énigme pour lui donner la possibilité d'annuler cette victoire. Ce serait la victoire de l'homme sur la femme. On a ainsi l'inversion des rôles, et c'est à la femme, qui jusqu'à présent a été toujours gagnante avec les hommes, de devoir démontrer son habilité. Turandot accepte ce défi et s'engage à connaître avant l'aube le nom du prince. Cette partie de l'histoire tourne autour de la question de l'orgueil de la princesse. Même si elle est charmée par ce jeune prince, Turandot ne veut pas se montrer inférieure à lui. Finalement, elle arrive à connaître le nom du prince avec beaucoup de malice, mais au lieu de chasser Calaf elle accepte de se marier avec lui. C'est finalement l'amour qui gagne.

Les différentes versions de cette histoire proposent de petites variantes qui impliquent aussi de nouvelles valeurs idéologiques. C'est pour cela qu'on essaiera de comprendre d'abord quelles sont les caractéristiques du texte de Gozzi.

Les personnages – La langue

Les premiers aspects importants du texte de Gozzi, qui servent aussi à comprendre sa position idéologique, sont les personnages et la langue. Comme on le sait, dans ses pièces, Gozzi utilise les personnages de la *commedia dell'arte*. Dans *Turandot* aussi, conte qui se déroule en Chine, les ministres du roi sont Pantalone, Tartaglia, Brighella et Truffaldino. Ceux-ci parlent dans un patois vénitien très spontané. On remarque d'abord l'incongruité due à l'insertion de personnages de la *commedia dell'arte* dans un récit qui a un sujet oriental. Pour comprendre ce genre de choix, il faut situer l'auteur dans son contexte socio-culturel, la Venise du XVIII^e siècle où, comme dans toute l'Europe, arrivait la culture

des Lumières. Gozzi, en tant qu'ancien représentant de la noblesse, est idéologiquement hostile à ce nouveau courant culturel qui fait avancer les classes moyennes. Comme le dit Giuseppe Petronio dans son introduction au théâtre de Gozzi, « L'illuminismo, perciò, è la bestia nera di Carlo Gozzi, ed egli lo combatte in versi e in prosa, con la polemica e con l'attività artistica... »⁴. C'est pour cela qu'au théâtre bourgeois, réaliste et sentimental de Goldoni, auteur contemporain de la même ville, il oppose de façon très polémique ses pièces aux sujets fabuleux. Dans ce cadre, les personnages de la *commedia dell'arte* récupèrent le rôle de serviteurs du théâtre shakespearien⁵ – dont Gozzi était grand estimateur –, de serviteurs incompetents, maladroits et incultes, comme Rosencrantz et Guildenstern de la tragédie *Hamlet* (1598-1601). L'auteur montre ainsi l'écart qui existe entre les classes sociales : la noblesse et le peuple. Et pour souligner cette distance sociale, il fait parler les figures de la *commedia dell'arte* en patois, alors que les autres personnages s'expriment en italien. De plus, ces masques n'ont pas tous le même niveau linguistique, car ils n'ont pas le même rôle social. Celui-ci est d'ailleurs figé, car l'écrivain emploie toujours les mêmes masques dans les mêmes rôles. On va des plus sérieux, comme Pantalone et Tartaglia, aux plus populaires, comme Truffaldino, Brighella et Smeraldina. À leur statut correspond une langue. Ces derniers ne parlent qu'en patois, les autres alternent patois et italien selon l'interlocuteur. En outre, le vénitien des masques n'est pas la langue moyenne dans laquelle, chez Goldoni, s'expriment les maîtres autant que les serviteurs. Goldoni évite en effet les expressions les plus vulgaires et garde un même niveau linguistique pour tous ses personnages. Chez Gozzi, en revanche, Truffaldino et Brighella descendent avec leur idiolecte dans les profondeurs populaires de la langue vénitienne. Cela a comme conséquence, sur le plan théâtral, que dans le texte on mêle, par exemple, le tragique et le comique non pas à la manière du théâtre moderne des Lumières où ces catégories touchent tous les personnages mais, d'une certaine façon, à la manière de Shakespeare où les personnages tragiques ne sont pas comiques et vice-versa.

On obtient ainsi un écart manifeste entre les niveaux sociaux, ce qui est évident dans *Turandot*. Dans cette pièce, on trouve le niveau élevé et tragique de la langue de Turandot, de Calaf, d'Altoum, le père de Turan-

⁴ Giuseppe Petronio, « Introduzione », in Carlo Gozzi, *Opere. Teatro e polemiche teatrali*, Milano, Rizzoli, 1962, p. 14.

⁵ Gozzi connaît le théâtre de Shakespeare à travers les traductions françaises de l'auteur anglo-saxon.

dot, et le vénitien comique de Pantalone et de Brighella qui ne parlent pas un idiolecte de bourgeois vénitien, mais une langue populaire grotesque. Cet élément de dépaysement s'ajoute à l'incongruité due à la présence de ces mêmes masques à la cour impériale de Pékin. Cet aspect révèle les caractéristiques mêmes de l'idée du théâtre gozzien : la fable avec des éléments invraisemblables, la langue porteuse de valeur sociale, le refus de l'idéologie des Lumières au nom d'un conservatisme aristocratique. À cela s'ajoute un substantiel manque d'introspection psychologique car le personnage de Turandot, chez Gozzi, est une princesse qui joue avec les hommes sans raison évidente, comme une enfant gâtée, alors que d'autres auteurs ont essayé de justifier le refus des hommes chez la jeune et belle princesse.

En partant de ces réflexions, on va donc essayer de comprendre quel a été le respect de ces points chez les épigones de Gozzi, en considérant que même si le sujet de *Turandot* a des origines qui remontent à la littérature ancienne, et plus précisément aux *Mille et une nuits*, c'est la codification de Gozzi qui a été la souche des remaniements des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles.

***Turandot* – La genèse**

C'est dans *Les mille et une nuits* que l'on trouve pour la première fois le sujet de la princesse fière qui refuse les hommes. Deux histoires – la 904^e et la 844^e nuits – abordent cette thématique. Ce dernier conte en particulier relate l'histoire d'un prince qui doit répondre aux cent questions posées par une princesse. Une fois qu'il a répondu, c'est à lui de poser une énigme que la princesse ne peut résoudre. Comme dans *Turandot*, elle accepte alors de l'épouser. Il y a ensuite d'autres contes exotiques traitant de la question, mais on n'avance ni le décor chinois, ni les noms de Turandot et de Calaf, comme dans le texte de Gozzi. Ce n'est qu'entre 1710 et 1712 que François Pétis de La Croix réunit un grand nombre de contes et légendes dans le recueil *Les mille et un jours*, où l'on trouve la même histoire qui sera ensuite reprise, avec de fortes ressemblances, par Gozzi. C'est dans ce texte qu'on parle de Chine, de trois énigmes, et qu'on trouve les noms de Calaf et Turandocte, nom qui voudrait dire la docte, la savante du Turkestan. Dans toutes les pièces, c'est justement l'intelligence de Turandot qui est au centre du drame. La succès de cette histoire concerne pendant longtemps les pays germaniques, grâce à la traduction de Schiller du texte de Gozzi qui remonte à la fin du XVIII^e

siècle et qui ouvre le chemin à une longue série de versions en musique de la pièce. Cette traduction présente aussi de petites différences par rapport au texte original qui essaient de rendre plus humaine la cruelle princesse. En outre, ce texte nous intéresse particulièrement, car Puccini s'est basé sur sa retraduction en italien faite par Andrea Maffei en 1908. Mais tout d'abord, ce fut l'Allemagne qui accueillit en premier des opéras sur le texte de Gozzi, souvent à partir de la version de Schiller⁶. Ce n'est qu'en 1867 que le sujet revient en Italie, lorsqu'Antonio Bazzini proposa *Turanda*, qui met en musique un livret d'Antonio Grazzoletti qui remanie le texte de Gozzi. Il s'agit d'un opéra qui rencontra le désappointement de la critique et que Puccini devait connaître car Bazzini a été l'un de ses enseignants. On peut rappeler que le sujet de *Turandot* a été repris aussi au théâtre, notamment par Bertold Brecht qui en fin de carrière a composé *Turandot ou le Congrès des blanchisseurs* (1954). En partant du conte de Gozzi, il a écrit une pièce fortement contaminée par la critique de la société et de l'économie du XX^e siècle. Pour le dramaturge allemand, la famille royale de Chine est impliquée dans une spéculation sur le prix du coton. Elle cache ce produit pour en augmenter sa valeur sur le marché. L'époux de Turandot sera le prétendant qui saura expliquer au peuple où a disparu tout le coton que le peuple a lui-même recueilli. Dans cette pièce, on met en place un détournement parodique des sources qui est évident, par exemple, lorsque Turandot se montre en public. Alors que chez Gozzi elle est chastement couverte et n'enlève son voile que pour troubler Calaf et l'induire en erreur, chez Brecht elle se montre à demi nue, sous les reproches de son père.

⁶ En 1804, le compositeur allemand Franz Seraph von Destouches offre une première version en musique de cette histoire. Carl-Maria von Weber propose une autre *Turandot* en 1809, qui fut suivie en 1835 par *Turandot* de Karl-Gottfried Reissiger. Dans la même année (1809) on assista à l'opéra en deux actes *Turandot, oder die Rätsel* de Karl Blumenröder, compositeur allemand. Cet opéra eut moins de succès pas rapport à celui de Weber. Parmi ces créations, toutes basées sur le texte de Schiller, on remarque *Turandot, Singspiel nach Gozzi "Turandot"*, de 1816, de Franz Danzi qui, dans son livret, cite comme source Carlo Gozzi lui-même. La série des *Turandot* continue dans l'Europe germanique, suivant le texte de Schiller. En 1838, à Vienne, c'est Johann Vesque von Püttlingen qui en offre une version en musique, suivi, en 1854, du danois Hermann Løvenskiold, et d'August Konradin qui, en 1866, de nouveau à Vienne, présente une *operetta* intitulée *Turandot*. On peut encore citer l'opéra inachevé *Turandot* d'Adolf Jansen qui a été complété en 1888 par Wilhelm Kienzl, un compositeur qui a travaillé avec Wagner à Bayreuth. Le dramaturge et scénariste allemand Karl Gustav Vollmöller a aussi adapté le texte de Gozzi dans *Turandot, Princess of China – a Chinoiserie in Three Acts*, mis en scène à Berlin en 1911 par Max Reinhardt.

Mais les deux versions de *Turandot* qui ont eu le plus de succès sont celles présentées au XX^e siècle par les compositeurs italiens Busoni et Puccini et qui ramènent le texte de Gozzi à la culture italienne, après une longue série de remaniements germaniques, bien que le livret du premier soit en allemand. Maintenant on va donc essayer de comprendre quel est le parcours que le texte de Gozzi a traversé pour aboutir à ces opéras, en montrant que les étapes germaniques ont eu leur importance. On verra ainsi que la pièce de Gozzi a été interprétée de façon différente selon les époques et les modes littéraires.

Les différentes versions théâtrales de *Turandot*

La critique gozzienne a maintes fois remarqué que les *fiabe teatrali* ont eu un bon accueil dans le monde germanique, alors que Venise, la patrie de Gozzi, avait vite oublié son auteur. L'écrivain avait en effet commencé à être diffusé en Allemagne lorsqu'il était encore en vie. Son premier traducteur germanophone a été Friedrich August Clemens Werthes qui, déjà en 1777, a proposé une version en cinq volumes des textes théâtraux de Gozzi. Grâce à ce travail, les contes ont eu un succès tellement important dans l'Europe septentrionale que Gozzi lui-même s'en étonnait. En effet, dans ces pays, son public était composé d'hommes des Lumières, tandis que ses œuvres portaient des coups substantiels à ces dernières⁷. C'est pour cela qu'il finit par douter de la fiabilité des traductions dont Rita Unfer Lukoschik⁸ a proposé une étude récente. Cette chercheuse a expliqué que le succès de Gozzi a été possible sans doute grâce aux défauts de la traduction de Werthes qu'elle définit comme une « Traduzione interpretante »⁹. En faisant une analyse de plusieurs textes, Lukoschik souligne que Werthes adapte les textes au goût de son public. Pour ce faire, il remanie la structure syntaxique, en transformant le style oral des personnages, caractérisé par une fréquente inversion de la phrase, en *ordo naturalis*. Le traducteur perdrait de plus une bonne partie de la spontanéité des personnages tirés de la *commedia dell'arte*, à cause sans doute d'une mauvaise compréhension du texte en dialecte¹⁰. C'est ainsi qu'on perd cet écart sociologique et linguistique entre les personnages et

⁷ Gozzi n'était pas un précurseur du Romantisme, mais ses œuvres critiquaient les Lumières de façon sardonique.

⁸ Cf. Rita Unfer Lukoschik, «La bella infedele». La "*Turandot*" nella versione di F.A.Cl. Werthes, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, sous la direction de Bodo Guthmüller et Wolfgang Osthoff, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 143-167.

⁹ *Ivi*, p. 150.

¹⁰ *Ivi*, pp. 150-155.

les masques qu'on trouve chez Gozzi. Pantalone, Brighella et les autres figures figées acquièrent une langue qui ressemble à la langue sentimentale des autres personnages. À un niveau idéologique, la traduction 'interprétative' de Werthes conduit vers le 'sensualisme', et aussi vers le théâtre bourgeois à la Goldoni, donc vers tout ce contre quoi Gozzi s'est battu au cours de sa vie : son succès dans la période des Lumières serait alors le résultat d'un malentendu.

On peut se demander ce qu'il en est dans la période romantique. C'est d'ailleurs sur la traduction de Werthes que se basent les opéras allemands des années à venir. Lorsqu'en 1802 Schiller décide de proposer sa version personnelle du texte de Gozzi, il consulte le travail de Werthes. Mais il offre une version de *Turandot* qui est beaucoup plus proche du Romantisme allemand. Si pour Gozzi l'élément comique est essentiel, Schiller penche pour une histoire dans laquelle règne une perspective morale idéalisée. La princesse de Gozzi semble agir par caprice, alors que chez Schiller elle est la représentante d'instances éthiques : elle cherche une liberté qu'elle n'arrive pas à obtenir, car à la fin elle sera esclave de son sentiment. La distance par rapport à l'hypotexte concerne surtout les figures essentielles du texte et non pas les personnages mineurs. Schiller garde en effet les masques de la *commedia dell'arte* en respectant leurs rôles. Partant de l'idée qu'il s'agit d'une traduction – ce qui présuppose un bon respect du texte –, on peut tout de même trouver des altérations qui suivent les modalités suivantes. Schiller change parfois les scènes. Dans l'acte IV, scène 4, Gozzi présente un important dialogue entre Turandot et son père Altoum. Afin de ne pas se marier et de sauver son orgueil, la princesse cherche à connaître le nom de Calaf, mais son père est préoccupé et voudrait qu'elle n'humilie pas un prince aussi noble d'esprit et qu'elle se marie avec lui. Gozzi met simultanément sur le plateau Turandot, Altoum, mais aussi Tartaglia, Pantalone et des soldats. Schiller découpe différemment les scènes et introduit les courtisanes dans la scène 5, mais invente un duo lors du vrai dialogue entre père et fille, à la scène 6. À la fin de l'acte, alors que Gozzi compose dix scènes, Schiller arrive à onze. Ce type de changement, de redistribution du texte, est assez fréquent. De cette façon, Schiller donne plus d'importance à des épisodes et met en relief des aspects qu'il considère comme importants et touchants. Sans apporter de modifications substantielles aux phrases des personnages, il obtient par ce type d'intervention une altération du sens. De plus, il redimensionne parfois les dialogues ou au contraire il les agrandit en fonction de son goût. Au début de cette scène, Altoum prend la parole en

parlant de Calaf. Il le fait de façon plus poétique et redondante. L'auteur allemand donne plus de poids à la noble souffrance du jeune homme qui a perdu son royaume et que le destin a conduit jusqu'à Pékin. Là aussi on peut lire une volonté de toucher les sentiments à travers la souffrance du héros. Cette recherche du sens poétique concerne aussi le style et conduit à une langue plus élevée. Si cela est vrai pour les personnages importants, on peut faire la même considération pour les courtisans. Dans la scène que je viens de citer, la phrase d'Altoum suscite les commentaires de Pantalone et de Tartaglia qui sont tenus dans un registre assez familier chez Gozzi : « PANTALONE (*basso a Tartaglia*) Cosa diavolo ga l'Imperator, che el va borbottando? / TARTAGLIA (*piano*) Egli ha avuto un messo secreto: qualche diavolo c'è »¹¹. Le même échange verbal est ainsi rendu plus formel chez Schiller : « PANTALONE (*piano a Tartaglia*) Tartaglia! Che mai va borbottando il signor nostro? / TARTAGLIA (*piano a Pantalone*) Silenzio! Non fiatate! Or or gli giunse / da lontani paesi un messaggero: / Ma sa Dio che recò! »¹² Dans le deuxième exemple, on remarque d'abord que Pantalone perd les traits du patois, et qu'ensuite Schiller supprime le mot « diavolo » – qui rapproche chez Gozzi la phrase de Tartaglia d'un registre populaire – en renversant le texte grâce à une allusion à la divinité. Cet exemple est représentatif des changements apportés au texte de Gozzi.

Ces quelques exemples, bien que peu nombreux, sont plutôt significatifs des remaniements qu'a apporté Schiller à la *Turandot* de Gozzi. Ces changements ont permis au texte de l'auteur vénitien de poursuivre son succès en terre germanique. Toute la culture romantique allemande se rapporte avec un certain intérêt à Gozzi, mais pour d'autres raisons que l'époque des Lumières. Ce sont d'ailleurs des personnalités telles que Goethe et August Wilhelm Schlegel qui, déjà au tournant de siècle, parlent de Gozzi comme d'un écrivain romantique, car il est l'auteur de contes populaires pleins de fantastique et de magie. Mais l'opinion de ces personnalités de la culture allemande n'est pas que positive. Elles critiquent les manques de l'élément poétique chez Gozzi, même si la traduction de Schiller a justement travaillé en ce sens. De plus, ces penseurs reprochent à Gozzi son choix de mélanger style haut et style bas et de faire une importante utilisation du sarcasme contre la société, les

¹¹ Carlo Gozzi, *Opere. Teatro e polemiche teatrali* cit., p. 300.

¹² On propose la retraduction en italien qu'Andrea Maffei a faite du texte de Schiller : Andrea Maffei, *Macbeth e Turandot. Imitate da Federico Schiller e tradotte da Andrea Maffei*, Firenze, Le Monnier, 1908, pp. 270-271.

mœurs et la culture contemporaine. C'est l'écart entre les personnages sérieux les figures ambiguës des masques qui ne met pas d'accord les romantiques. C'est sur ces bases qu'au XX^e siècle la fable de Turandot est mise en musique dans ses deux versions les plus connues, celles de Busoni (1917) et de Puccini (1926).

La *commedia dell'arte* de Busoni

En 1917, lorsque l'Europe est traversée par les avant-gardes, Ferruccio Busoni décide de récupérer sur la scène des opéras les masques de la *commedia dell'arte*. Né à Empoli en 1866, le pianiste et compositeur toscan vit son enfance à Trieste et part ensuite en Allemagne, où il demeure jusqu'à la Première Guerre mondiale. Il émigre ensuite aux États-Unis et revient en Allemagne, à Berlin, où il meurt en 1924.

Busoni a été fasciné dès son enfance par les spectacles de marionnettes et en 1912 il est spectateur à Berlin d'une pièce de théâtre qui met en scène les personnages de la *commedia dell'arte* : Arlequin en particulier. Il commence alors à écrire un livret pour un opéra qui a comme personnage principal Arlequin lui-même. Il termine le livret juste avant la Première Guerre mondiale et il en écrit la partition dans les années suivantes, en partie durant son exil américain. Une fois qu'il a terminé cet opéra, très bref, il se rend compte qu'il faut l'accompagner d'un autre spectacle. Il récupère alors une musique qu'il avait écrite en 1905 pour la fable chinoise *Turandot* et il crée un autre opéra prévu pour être joué à la même occasion qu'*Arlecchino*. Le lien entre ces deux opéras extrêmement différents est effectivement très faible. La présence des personnages de la *commedia dell'arte* qu'on avait trouvée dans le texte de Gozzi en est un. Le mélange de sérieux et de burlesque, d'éléments du réel et du fabuleux est un clin d'œil au goût de Gozzi. Enfin, pour les deux opéras la musique est à la fois le résultat d'une récupération du passé et de l'insertion de morceaux d'expérimentation. Même si *Turandot*, comme *Arlecchino*, est un opéra novateur dans le sens où il refuse la tradition romantique et vériste – tandis que la pièce de Gozzi se situait dans le sillage du conservatisme – c'est une relecture qui respecte le texte de Gozzi pour plusieurs raisons. Elle récupère d'abord l'écart entre les personnages sérieux et les personnages comiques, c'est-à-dire entre les personnages royaux et les masques-courisans, mais aussi la notion de 'jeu'. La critique a maintes fois noté que cette idée est importante dans le texte de Gozzi car le défi à coup d'énigmes cache la frivolité par laquelle

une princesse capricieuse impose des tourments à ses amants. C'est là d'ailleurs que réside la grande différence entre le texte de Gozzi et celui de Schiller. Ce dernier a transformé Turandot en une âme solitaire et romantique. Des extraits tirés de l'acte IV peuvent nous aider à comprendre la nature des changements. Juste avant de se trouver en tête-à-tête avec son père, Turandot torture des gens du peuple pour connaître le nom de son prétendant. C'est à ce moment-là que l'une de ces personnes avoue être le père de Calaf. Chez Gozzi, la princesse ressent de la pitié. Sa phrase est néanmoins essentielle : « TURANDOT : (sorpresa) Figlio!... Fermate. / Tu Re! Tu prence! Tu genitor sei / del sconosciuto? »¹³ La même réplique est beaucoup plus tragique et sentimentale chez Schiller : « TURANDOT : (fra sé in un alto stupore non senza commozione) Padre a quell'infelice giovinetto, / che per quanto mi sforzi ancor non posso / odiar? Lagrimevole rivolta / della fortuna!... Che m'accade? Io provo / Ciò che finora non provai... suo padre! / Ed egli, egli medesimo (e detto forse / non l'ha ?) costretto da turpe bisogno / a vilissimi uffici, a recar pesi / per tenue prezzo sulle terga ? – O casi / miserandi dell'uomo! »¹⁴

De cet esprit tragique s'inspire Puccini qui remplace la torture du père de Calaf par une scène dans laquelle l'esclave Liù, amoureuse de Calaf – personnage inventé dans le livret de Puccini –, avoue connaître le nom du prétendant. Elle sauve ainsi le pauvre vieillard en mourant sans révéler le nom. Chez Busoni on obtient à l'inverse un effet de gaîté qui met en valeur les potentialités comiques des masques de la *commedia dell'arte*. Cette phase de recherche du nom est condensée dans un échange entre Truffaldino et Turandot. Le premier raconte de façon comique comment il a essayé de connaître le nom de Calaf en le droguant pendant son sommeil. Ce faisant, Busoni respecte l'esprit du texte de Gozzi et la façon de traiter la langue des masques en est un indice. Dans le livret de Busoni, Truffaldino, Pantalone et Tartaglia parlent dans un patois grotesque et inventé qui récupère le vénitien de Gozzi. Ils constituent ainsi un élément comique et dynamique du livret, mais ils ont aussi le rôle de miner toute interprétation réaliste de l'histoire : le personnage de Pantalone fait souvent des allusions à Venise, la ville d'où, sans trop de logique, il vient. De plus, Busoni traite de façon philologiquement correcte le personnage Tartaglia qui récupère son trait traditionnel, celui

¹³ Carlo Gozzi, *Opere. Teatro e polemiche teatrali* cit., p. 297.

¹⁴ Andrea Maffei, *Macbeth e Turandot* cit., pp. 263-264.

de bégayer, de *tartagliare*, comme le dit son nom. En revanche, dans les textes de Gozzi et de Schiller ce trait a été perdu¹⁵.

Ces procédés comiques conduisent à regarder d'un œil avisé les personnages qui jouent avec un ton noble et tragique, comme si l'on montrait du doigt leur jeu et que l'on soulignait la fiction de leur statut. La critique a parfois interprété cette attitude comme le symbole d'un esprit léger, d'un opéra qui ne vise que le divertissement¹⁶. D'autres critiques ont en revanche lu ce procédé dans la lignée du *Singspiel* de Mozart intitulé *La flûte enchantée* (1791). Des ressemblances existeraient d'abord sur le plan musical, grâce à la présence de parties parlées qui alternent avec de longues parties exclusivement musicales. De plus, des ressemblances existent sur le plan théâtral car, comme la critique l'a remarqué, le roi Altoum de Busoni ressemble pour certains aspects à Sarastro et le prince Kalaf à Tamino. Grâce à des références à Mozart, Busoni tente de récupérer le XVIII^e siècle en musique. Cet effort pourrait manifester la volonté de se plonger dans le siècle de son hypotexte. Pour toutes ces raisons, sa récupération du livret est fidèle à l'esprit de Gozzi¹⁷. Mais il faut rappeler que Busoni coupe plusieurs parties de la trame en la réduisant à son essentiel. De plus, comme Schiller et Puccini, il donne une interprétation personnelle des trois énigmes qui portent pour lui sur l'entendement humain, la culture et l'art, alors que pour Gozzi il s'agissait du soleil, de l'année et du lion de Venise¹⁸. Gozzi récupère le goût

¹⁵ Parmi les différents épigones de Gozzi, Busoni est d'ailleurs un chef de file dans la récupération de cet aspect. En 1953-1956, dans sa version du *Roi cerf*, Henze suit l'exemple de Busoni et propose un Tartaglia violent, ambitieux, rusé et dangereux, mais qui est marqué par un bégaiement évident. Cet aspect est en revanche perdu, en 1921, par Prokofiev, dans *L'amour des trois oranges*. Cela démontre l'attention que Busoni avait pour la culture traditionnelle et la *commedia dell'arte*. C'est pour cela que même quand il ne respecte pas le texte de Gozzi, à travers l'invention de ce type de trouvailles, il en respecte l'esprit.

¹⁶ Cf. Gisella Selden Goth, *Ferruccio Busoni. Un profilo*, Firenze, Olschki, 1964, p. 91.

¹⁷ Ce même type de choix a été fait par Henze qui dans une période de recherche et d'expérimentation musicale a décidé de proposer un opéra en quête du passé, avec une orchestration riche, à la manière des musiques romantiques et avec une utilisation des arias, alors que dans l'après-guerre on ne composait plus d'opéras avec des arias. Henze, à la manière de Busoni, et suivant sans doute son exemple, propose des modèles anciens en polémique contre le modernisme, comme Gozzi proposait des modèles anciens contre la révolution des Lumières. D'ailleurs Henze aussi cite le XVIII^e siècle à travers ses références à Mozart et au *Singspiel La flûte enchantée*, mêlant le parlé et les arias, et en rapprochant le personnage Checco de Papageno. Henze et Busoni ont donc voulu respecter l'esprit de Gozzi grâce à des choix parallèles, ce qui est une manière de lire Gozzi au XX^e siècle.

¹⁸ On rappelle que déjà Gozzi avait opéré un petit détournement du texte de Pétis de La Croix. Celui-ci avait proposé le soleil et l'année, comme Gozzi, en réponse à des questions

pour l'énigme qui est une finalité en elle-même et qu'on retrouve dans ses sources aussi. Dans le choix de Busoni, on constate en revanche la présence d'un projet culturel ouvrant sur une réflexion humaine. Enfin, le compositeur ajoute un personnage – quoiqu'il soit secondaire –, la reine de Samarkand qui, au début de la pièce, pleure la mort de son fils qui n'a pas résolu les énigmes de Turandot et qui pourrait être un triste présage pour Calaf. Cette femme fait ressentir au public d'une manière plus humaine le risque que le prince court au nom de son amour. Dans toutes les versions, d'ailleurs, le spectateur est confronté à l'amour de Calaf. Il s'agit d'un amour déterminé, obstiné, absolu, qui naît de la vision du portrait de la princesse Turandot, et qui n'est ébranlé par aucun doute.

Le triomphe de l'amour chez Puccini

Mais le triomphe de l'amour est surtout le thème de la *Turandot* de Puccini. On trouve dans cet opéra des choix artistiques qui éloignent ce spectacle de son hypotexte. Le livret a été écrit par Adami et par Simoni, et des études ont confirmé que Puccini lui-même a collaboré tout au long de la rédaction avec ces écrivains et qu'il a fait plusieurs fois réécrire des parties du livret. On peut donc considérer Puccini comme un *regista* de l'opéra, et non pas seulement comme un compositeur. Comme on le sait, *Turandot* est néanmoins le dernier opéra du *maestro* qui est mort avant de pouvoir le terminer, laissant ainsi sa conclusion musicale suspendue. Cependant le résultat artistique est déterminé par la volonté de Puccini. C'est à lui que l'on doit une *Turandot* moderne, comme il l'a dit dans une phrase célèbre – et souvent citée – adressée à l'un de ses librettistes, Simoni : « voglio una Turandot attraverso il cervello moderno, il tuo, d'Adami, e il mio ».

Dans cet esprit de modernisation, chez Puccini, les masques de la *com-media dell'arte* disparaissent. À leur place, le compositeur met en scène trois ministres chinois, Ping, Pong et Pang. Ce choix, bien évidemment, sert à donner une touche de réalisme à l'action. Alors que Gozzi et Busoni choisissent de dépayser le spectateur grâce à l'incongruité des person-

semblables. Pour la troisième énigme, Gozzi avait par contre mis en place une sorte de détournement parodique. Pétis de La Croix parle en effet de la « mère qui met en vie les enfants et qui ensuite les dévore » (François Pétis de La Croix, *Histoire de la sultane de Perse et des vizirs*, in *Bibliothèque des Génies et des Fées*, Paris, Honoré Champion, 2006, vol. I, pp. 535-536), ce qui sous-entend la mer. Gozzi parle de la « terribil fera quadrupede, ed alata che pietosa ama chi l'ama, e co' nemici è altera », dévinette avec laquelle il entend le lion de Venise.

nages vénitiens plongés dans une dimension orientale, Puccini insère des personnages locaux plus vraisemblables, ce qui va à l'encontre des choix esthétiques de Gozzi¹⁹. De plus, ces trois ministres jouent un rôle moins différencié par rapport à Pantalone et Tartaglia. Sur le plan musical cela se traduit dans un chœur à trois voix. L'idée de choralité est une autre invention de Puccini par rapport au texte de Gozzi qui se manifeste aussi par la voix du peuple, ce qui n'a pas de véritable correspondance chez Gozzi. Cette référence assez concrète pourrait être l'indice, une fois de plus, d'une volonté de situer l'histoire dans un contexte social, et de ne pas la laisser dans un milieu fantastique, fabuleux, indéfini. Sur le plan théâtral, ce chœur est une récupération de la tradition du théâtre grec classique que l'opéra avait déjà tenté avec Moussorgski, en particulier avec *Boris Godounov* (1869-1872). Mais cette tentative de donner des repères vraisemblables devient évidente dans la création de certains personnages, en premier lieu celui de Turandot, pour qui Puccini invente des comportements plus humains et moins dictés par le caprice. En faisant cela, il suit la tradition de Schiller – qui avait donné à la princesse un rôle plus romantique de jeune femme solitaire et incomprise – mais il s'éloigne de l'esprit de Gozzi. Puccini trouve une explication au comportement de la princesse qui, chez Gozzi, défie les hommes par pur plaisir sadique et par défi : il crée pour elle l'histoire tragique d'une grand-mère qui a été enlevée et violée. La réaction à cet acte la rendrait hostile aux hommes. Dans cet élan d'humanité, Puccini invente le personnage le plus touchant de l'opéra, l'esclave Liù qui est amoureuse du Prince Calaf car il lui a souri. Tout en connaissant le nom du prince, celle-ci préfère se faire tuer plutôt que de le révéler. On peut comprendre comment tous ces choix mènent l'opéra de Puccini vers le théâtre larmoyant de la bourgeoisie de Goldoni, plutôt que vers l'esprit aristocratique de Gozzi.

Chez Puccini, il y a donc un malentendu sur les intentions du texte de Gozzi, ou une réinterprétation assez libre de son esprit, ce qui est aussi évident dans la recherche du concret qui ressort du choix des énigmes de Turandot. Puccini remplace le ton philosophique de Busoni ou le ton abstrait de Gozzi par des réponses plus concrètes et liées à l'histoire racontée : l'espérance, le sang, et Turandot. À part le ton tragique évoqué par ces mots, ces termes sont liés logiquement entre eux et reproduisent le parcours de l'amoureux Calaf. On trouve d'abord l'espérance, c'est-

¹⁹ Ces ministres chinois gardent toutefois certaines caractéristiques des masques de la *com-media dell'arte* car ils ont souvent des répliques burlesques et un fort esprit de dérision. Mais, en revanche, ils mêlent cet esprit moqueur à un bon sens et à des réflexions sur la nature humaine.

à-dire son espoir d'obtenir l'être aimé. Le deuxième mot est le sang qui rappelle son risque d'être décapité. La troisième réponse est Turandot, c'est-à-dire l'objet de l'amour de Calaf. Puccini rapproche ainsi sa *Turandot* des opéras qu'il avait composés précédemment. Il rejoint le drame humain et personnel de *La Bohème* ou les teintes de l'esthétique du naturalisme, du *verismo*, de *Tosca*.

Même si finalement les deux auteurs ont donné leur interprétation du drame, on lit dans les notices des livrets que les textes s'inspirent de Gozzi. C'est en effet Gozzi qui, au delà des *Mille et une nuits* et de François Pétil de La Croix, impose et rend célèbre en Europe le conte de cette princesse belle, intelligente et qui déteste les hommes. C'est d'ailleurs à travers les *fiabe teatrali* de Gozzi que d'autres contes provenant de pays exotiques ont trouvé un public en Europe. L'histoire du *Roi cerf* est d'origine indienne. C'est grâce à la version de Gozzi²⁰ qu'elle se répand en Europe et que, par la suite, elle sera interprétée au théâtre et à l'opéra, comme cela a été le cas pour *Turandot*. Lorsque Henze, en 1953-1956, la met en musique, il essaie de récupérer l'esprit de Gozzi et en même temps il choisit de contaminer le passé et la culture contemporaine. Le librettiste von Cramer a en effet déclaré qu'il a pris en considération les plus importantes expériences culturelles de son temps et que, pour rendre le sens du fantastique de Gozzi, il a exploité les possibilités apportées par le surréalisme²¹. En 1928-1932, à l'époque fasciste, en travaillant sur son opéra tiré de *La donna serpente*²², Casella cherche chez Gozzi l'italianité du théâtre et fait une opération de nationalisme culturel, explicitée par des discours où il clarifie ses intentions : « Oggi il pubblico europeo è sazio di esperimenti e di tentativi, e vuole qualcosa di più concreto. Può essere questa l'ora della musica italica »²³. Pour argumenter sa position, le compositeur continue en disant qu'il faut récupérer la tradition du théâtre italien du XVII^e et XVIII^e siècles²⁴.

²⁰ Carlo Gozzi, *Re cervo*, «*fiaba tragicomica teatrale*», présentée pour la première fois à Venise le 5 janvier 1762 (cf. Giuseppe Petronio, «*Introduzione*» cit., p. 168).

²¹ Heinz von Cramer, *Il mio libretto per il Re Cervo*, «*Chigiana*», XXXI, 11 (1974 [1976]), p. 295.

²² Carlo Gozzi, *Fiaba: la donna serpente*, présentée pour la première fois à Venise le 28 octobre 1762 (cf. Giuseppe Petronio, «*Introduzione*» cit., p. 337).

²³ Casella, *Proemio*, 21+26, Roma-Milano, Augustea, 1931.

²⁴ Casella récupère en musique le *verismo* qui n'est plus à la mode, et il le fait pour contester le théâtre bourgeois, tandis que pour Puccini le *verismo* était le théâtre bourgeois. On comprend comment les mêmes éléments sont utilisés différemment selon les époques et les situations.

Au delà des remaniements que les textes de Gozzi ont subis, nous sommes en présence d'un auteur de théâtre qui a offert une vaste matière littéraire aux compositeurs de toute l'Europe et dont les textes ont eu un succès sans doute inattendu, surtout au XX^e siècle.

⊕

Les Trois Sœurs, Anton Tchekhov /
Trois Sœurs, Peter Eötvös :
une gageure d'adaptation, un résultat singulier

Mélanie Collin-Cremonesi
Université Paris 8

⊕

Se tourner vers *Les Trois Sœurs* de Tchekhov afin de concevoir un livret pour une œuvre de commande n'est pas une décision évidente puisque le matériau en question ne présente pas de potentialités d'adaptation fondées sur les ressorts opératiques traditionnels. La pièce, créée en 1901 au Théâtre d'Art de Moscou, reçut un accueil mitigé d'un public dérouté par ce qu'il prit tout d'abord comme une peinture de la vie provinciale petite-bourgeoise, morne et ennuyeuse. Elle décrit la monotonie quotidienne des trois sœurs Prozorov, Olga, Macha et Irina, et de leur frère Andreï, originaires de Moscou et reclus dans une petite ville de province russe où ils ont accompagné leur père, le général Prozorov, qui y fut nommé lorsqu'ils étaient enfants. Les sœurs poursuivent le rêve de retourner vivre à Moscou, un espoir qui ne cesse de s'étioler tout au long de la pièce, jusqu'à s'éteindre totalement. La dégradation des corps, la fuite du temps, l'ennui et le renoncement aux rêves, sont le lot quotidien des sœurs, quotidien à peine égayé par l'arrivée en ville de soldats, eux aussi occupés à élucider le sens de la vie. Par ce climat mélancolique pauvre en action, Tchekhov souhaite amener le spectateur à se demander comment il vit – mal selon lui – afin qu'il puisse peut-être se créer 'une vie meilleure'. De cette interrogation existentielle, Peter Eötvös a tiré une œuvre à la structure et à l'atmosphère musicale singulières, posant *Trois Sœurs* comme un objet à part dans le panorama de la création lyrique contemporaine, objet surprenant de par les liens qu'il tisse avec sa source dramatique, défiant ainsi les présupposés traditionnels de construction opératique dans un vingtième siècle en plein questionnement sur le genre opéra.

⊕

1. La pièce

Chez Tchekhov l'action se déroule sur quatre ans, en quatre actes. Elle compte quatorze personnages.

L'acte I débute le jour où Irina, la plus jeune des sœurs, fête ses vingt ans, exactement un an après le décès du général Prozorov. Irina et Olga, l'aînée, évoquent leur rêve de regagner Moscou. Le séjour provincial a perdu de son sens, les sœurs sont trop éduquées pour cette vie. On nous présente Koulyguine, le mari de Macha, que celle-ci voit d'un œil peu glorieux, ainsi que le baron Touzenbach, militaire amoureux d'Irina, l'étrange soldat Soliony, et le docteur Tcheboutykine, vieux médecin militaire alcoolique en pension dans la maison Prozorov. Ces trois derniers annoncent l'arrivée du lieutenant-colonel Verchinine, arrivant de Moscou pour prendre la tête de la batterie et ayant autrefois servi sous les ordres du général Prozorov. Cette rencontre est l'occasion pour les sœurs de se remémorer leur enfance à Moscou, où elles espèrent retourner une fois qu'Andreï, leur frère, y aura obtenu un poste de professeur. Andreï demande la main de Natacha, jeune fille socialement inférieure, dont les sœurs raillent la tenue vestimentaire. Dans cet acte, tous les espoirs sont encore permis.

A l'acte II, presque deux ans ont passé. Natacha, femme vulgaire qui contraste avec le raffinement des sœurs, vit désormais dans la maison. Elle est mariée à Andreï et mère d'un bébé, pour lequel elle exproprie Irina de sa chambre. Elle interdit la fête devant avoir lieu à la maison pour le carnaval et commence ainsi insidieusement à imposer sa tyrannie. Andreï, qui travaille maintenant au Comité, avoue son ennui à un employé sourd, Féraponte. Irina, qui était heureuse de commencer à travailler au premier acte, se plaint ici de la fatigue que lui cause un travail qui ne lui plaît pas. Elle rêve de Moscou. Macha et Verchinine échangent à propos de leurs ménages malheureux, échange qui aboutit à une déclaration d'amour du militaire à Macha. Olga est épuisée par son travail d'institutrice. Elle a appris qu'Andreï avait perdu de l'argent aux cartes. Verchinine doit partir précipitamment au chevet de son épouse suicidaire. Soliony se pose comme un rival de Touzenbach en avouant son amour à Irina qui ne veut pas l'entendre, et en menaçant de tuer le baron. Natacha rejoint Protopopov, le supérieur d'Andreï au Comité. On devine qu'elle est en voie d'être sa maîtresse.

Le troisième acte a lieu la nuit, alors qu'un incendie fait rage dans un quartier de la ville. Olga et la nourrice Anfissa réunissent des vêtements afin de porter secours aux sinistrés. La personnalité de Natacha, qui a maintenant un deuxième enfant et qui est la maîtresse de Protopopov, se précise : elle reproche à Olga de garder Anfissa, trop âgée pour se rendre utile. Le docteur Tcheboutykyne est ivre et avoue ne plus rien connaître de la médecine. Il brise une pendule ayant appartenu à la défunte mère des trois sœurs. Les trois sœurs reprochent à leur frère de leur mener la vie dure : il perd de l'argent au jeu et a hypothéqué la maison sans leur en parler. Irina fait le constat de son enlaidissement et de sa perte de mémoire, du temps qui passe où elle s'ennuie dans son nouvel emploi. Olga lui conseille d'épouser Touzenbach, qui annonce quitter la vie militaire pour travailler dans une briqueterie. Macha a besoin de révéler son amour pour Verchinine à ses sœurs, mais Olga refuse de l'écouter. Andreï tente de convaincre ses sœurs, et lui-même, qu'il a fait de bons choix de vie et que Natacha est une femme honnête, en finissant par dire « ne me croyez pas ».

Au quatrième acte, Irina s'est résolue à épouser le baron, à condition de partir pour Moscou. Elle est inquiète à propos d'une rumeur voulant qu'un duel ait lieu entre Soliony et Touzenbach. Le docteur Tcheboutykyne semble en être informé mais ne fait rien pour arrêter l'affrontement. Les soldats doivent quitter la ville et commencent à faire leurs adieux à la famille Prozorov. En un monologue poignant, Andreï regrette le temps où il était promis à un avenir brillant et fait le constat d'un présent « odieux », tout en espérant un avenir meilleur, espoir prenant à présent la forme d'une utopie. Touzenbach prétexte une course en ville pour rejoindre Soliony. Irina ne parvient pas à lui dire les mots apaisants qu'il souhaite entendre. Verchinine fait d'émouvants adieux à Macha, sous les yeux de Koulyguine qui console ensuite son épouse. Natacha est à l'intérieur de la maison avec son amant tandis qu'Andreï est à l'extérieur : elle est parvenue à imposer sa loi sur toute la maison. Tcheboutykyne annonce le décès de Touzenbach, dernier espoir pour Irina de partir à Moscou, au cours du duel. Irina pleure, se serre contre ses sœurs, qui à tour de rôle énoncent qu'« il faut vivre » et qu'il ne faut que travailler : le bonheur n'appartiendra qu'aux générations futures. Olga, qui a abandonné tout espoir de partir, termine en espérant que toutes leurs souffrances se transformeront en joie pour tous ceux qui vivront après elles.

La chronologie des quatre actes imprime donc une marche très nette de la dégradation des êtres, des sentiments et de l'espoir. Il n'y a pas d'action à proprement parler, seulement de petits événements qui viennent renforcer l'usure des personnages et leur constat d'échec. Les trois sœurs, quand bien même il ne soit pas question de tragédie, semblent soumises à une force qui les dépasse et les empêche de prendre leur existence en main, préférant se laisser aller à un espoir de plus en plus incertain. Chacun tente d'exprimer sa souffrance au milieu des autres personnages, mais personne ne s'écoute. L'impossibilité à communiquer devient alors le terrain polyphonique de ce drame inerte, sans paroxysme, dont l'issue a cependant pour Tchekhov une teinte optimiste : les souffrances présentes se transformeront en joie pour les êtres à venir.

2. L'adaptation

Lorsqu'il découvre *Les Trois Sœurs*, Peter Eötvös est séduit. Il choisit donc de l'adapter pour répondre à une commande de Jean-Pierre Brossmann, alors directeur de l'Opéra National de Lyon, qui accueille la création de l'œuvre en 1998. Avec Claus Hennenberg, Eötvös opère une refonte totale de la pièce de Tchekhov, en conservant cependant l'essence des *Trois Sœurs* et en créant une œuvre totalement singulière¹.

Au lieu des quatre actes se déployant chronologiquement, Eötvös a opté pour une structure tripartite où chacune des séquences retrace l'intégralité de la pièce depuis le point de vue d'un personnage. Le compositeur a choisi de mettre en avant les histoires d'Irina, d'Andrei et de Macha, dont l'importance dans la pièce est majeure. Pour ce faire, le texte de Tchekhov n'a subi aucune réécriture mais un important montage, au sens où l'entend la terminologie du cinéma : on assiste à un habile et complexe monnayage de la matière textuelle, redistribuée au sein des trois parties. Les épisodes secondaires ont été éliminés pour laisser place à un condensé de la pièce selon trois subjectivités. Peter Eötvös abandonne donc toute perspective téléologique en choisissant de segmenter son opéra en trois séquences – terme parfaitement adéquat car la désignation d'acte suppose une chronologie – répétant les mêmes événements, sans pour autant que cette répétition n'apporte d'éclairage ou d'explication. Au contraire, elle accentue le drame et lui donne une impression de mouvement perpétuel.

¹ L'enregistrement de référence, captation de la création lyonnaise de 1998 dirigée par Kent Nagano, est paru chez Deutsche Grammophon.

Les trois séquences sont précédées d'un prologue, qui correspond exactement à la fin de la pièce : les trois sœurs sont debout, serrées l'une contre l'autre, et chantent en homorythmie, telles un chœur : « Que la musique est gaie ! [...] Mais nos souffrances se changeront en joie pour ceux qui vivront après nous... » C'est dans une atmosphère de désolation générale (au lieu de la fanfare de la fin du dernier acte tchekhovien) que s'installe se prologue, reprenant les mots de l'épilogue de Tchekhov, comme une prémonition qui met en garde le spectateur sur ce qu'il adviendra s'il n'est pas acteur de sa vie, rendant ainsi pessimiste le texte des sœurs, à l'inverse de Tchekhov, et cassant d'emblée toute possibilité de progression et d'espoir.

La Séquence I est centrée sur Irina et débute par le moment de l'acte III de la pièce où elle déplore sa perte de mémoire et son enlaidissement. Nous assistons ensuite à une scène récurrente de l'opéra, renforçant l'impression de circularité du temps : le passage de Natacha d'un bout à l'autre de la scène, telle un spectre qui rôde, silencieuse, une bougie à la main. Le pendant masculin de ce motif récurrent se trouve en la personne du docteur Tcheboutykine, lorsque, le soir de l'incendie, il casse la pendule, symbole d'un passé radieux aux contours de plus en plus flous. La rivalité entre Touzenbach et Soliony est beaucoup plus perceptible ici où les deux personnages ne sont plus noyés au milieu des autres. Se succèdent après la querelle entre les deux militaires les deux déclarations d'amour à Irina : celle de Touzenbach puis celle de Soliony. Enfin, la scène du départ des officiers dans le jardin des Prozorov laisse place à la dernière rencontre entre Irina et Touzenbach puis à l'annonce de la mort de ce dernier.

La deuxième séquence est consacrée à André, exclu par Tchekhov de la trinité sororale à cause de sa faiblesse et réhabilité ici par Eötvös. Elle débute sur le même texte que la première : puisqu'Andrei vit la même souffrance qu'Irina quant à la fuite du temps et à la médiocrité de sa vie, Eötvös a repris quasiment le même texte. Natacha traverse à nouveau la scène avec une bougie puis disparaît avant de revenir quelque temps plus tard pour se montrer sous son jour égoïste et dominateur en se querellant avec Olga à propos de la vieille nourrice Anfissa. Le docteur casse la pendule, micro-événement se situant au troisième acte de la pièce, pourtant la scène suivante nous renvoie au deuxième acte où neuf personnages parlent sans s'écouter les uns les autres, tableau vivant de l'impossibilité à communiquer. Tcheboutykine conseille à Andreï de partir, qui fuit pour

ne pas s'avouer l'infidélité de son épouse. Andreï entame le monologue du dernier acte tchekhovien qu'il achève, ironie ultime, sur un rire, avant que Natacha ne close la séquence dans un déploiement vocal exubérant traduisant sa vulgarité, son aspect maléfique et son emprise sur Andreï.

La troisième et dernière séquence présente Macha la mal-mariée, Koulyguine son époux aimant mais pas suffisamment raffiné, et la rencontre avec Verchinine. S'ensuit la déclaration d'amour de Verchinine à Macha puis la tentative de cette dernière de s'épancher, en vain, auprès d'Olga. Les adieux du couple impossible – pendant des adieux d'Irina et Touzenbach – s'enchaînent dans une atmosphère désolée où est repris une dernière fois le cri-soupir d'Irina issu de la première séquence : « Mon Dieu ! Qu'est-ce que tout cela est devenu ? » Il est à noter que cette séquence est la seule à réemployer du matériau textuel issu du premier acte de la pièce afin de présenter Macha, Koulyguine et Verchinine. Le premier acte est le plus optimiste, celui où un avenir meilleur est encore possible : la quasi absence de recours à cet acte par Eötvös vient renforcer l'orientation totalement pessimiste que le compositeur a donnée à son opéra.

Il s'agit donc bien d'épure pour Eötvös : condenser et exalter en une séquence d'une quarantaine de minutes les événements majeurs que le ou la protagoniste a vécu tout au long de sa vie tchekhovienne, une vie insatisfaisante écrasée entre passé et avenir, qui se délite, comme le personnage qui la vit, dans l'indifférence générale. En isolant ainsi le personnage, sa souffrance nous est communiquée de manière plus essentielle. Bien que les séquences s'enchaînent, leur répétition dans la globalité de l'œuvre, renforcée par le placement de la mort de Touzenbach dès la première séquence, annihile toute notion de fin, de linéarité et de point culminant, et peut dérouter le spectateur : Touzenbach, tué à la fin de la première séquence, réapparaît dans la deuxième ! C'est en cela que la technique de découpage et de collage utilisée par Eötvös, qui rappelons-le a composé très tôt des musiques de films, est proche de celle du montage cinématographique. Le traitement d'une même trame dramatique selon différents personnages est, de plus, un procédé narratif récurrent au cinéma, procédé inauguré par Kurosawa avec *Rashomon* en 1950, même si, dans *Trois Sœurs*, aucun criminel n'est à trouver, et si la vérité semble être la même pour chacun des protagonistes : l'immobilité de l'attente d'un avenir meilleur qui serait un retour dans le passé, circularité improbable et utopique admirablement retranscrite par Eötvös.

3. La musique

De même qu'il sait toucher l'essence de la pièce, Peter Eötvös sait aussi traduire musicalement la densité dramatique des personnages. Le choix de contre-ténors pour jouer les trois sœurs – tout au moins lors de la création lyonnaise – contribue à créer et à renforcer la trinité sororale, nimbant les sœurs d'un halo d'étrangeté mélancolique convenant parfaitement à ces femmes atypiques et isolées de leur réalité tant elles rêvent à la fois du passé et de l'avenir, et les isolant du reste de la distribution. Bien que le rôle de Natacha soit également tenu par un contre-ténor, son écriture vocale n'est en rien comparable à celle des trois sœurs. Pour ces dernières, Eötvös choisit une écriture souple et éthérée allant dans le sens des personnages tandis que la mesquine et égoïste Natacha évolue dans des lignes vocales excentriques et accidentées, extrêmement difficiles, dans un ambitus très large exploitant au maximum les possibilités de la voix de contre-ténor, du grave autoritaire à l'aigu hystérique, du parlé-chanté au cri. Le choix de contre-ténors pour incarner des rôles féminins est rare au sein de la production lyrique, l'histoire de l'opéra ayant plutôt perpétué une tradition où les femmes se travestissaient en hommes. Loin de vouloir renvoyer à la tradition baroque des castrats, Eötvös explique son choix en disant qu'il s'agit davantage d'interroger l'intériorité et la psychologie des personnages sans se soucier des attributs culturels qu'ils sont censés posséder, dépassant ainsi la binarité sexuelle et la banalisation des emplois vocaux pour emporter le spectateur vers un territoire d'écoute pure. Pourtant, les scènes de déclaration d'amour pourraient présenter un caractère troublant, mais il en va ainsi à l'opéra : plus que dans aucun autre art, le travestissement y est devenu une norme et, s'exerçant dans l'espace cadré de la maison d'opéra, n'est jamais remis en question. Nous emmenant sur le terrain de la confusion des genres, Eötvös nous repose une question ancienne de la musique : la voix opératique est-elle sexuée ? Il ne serait ici de meilleure réponse que celle d'Alain Aubin, créateur du rôle d'Olga en 1998 : « Nous ne sommes ni des femmes ni des hommes. Nous sommes l'âme des trois sœurs »².

Outre l'habileté de l'écriture vocale à traduire la psychologie des personnages, Peter Eötvös a su donner à ces derniers une deuxième existence musicale en associant à chacun un instrument soliste, entre autres le hautbois pour la frêle et jeune Irina, le timbre moins noble

² Cité par András Zoltán Bán in *Trois Sœurs*, « L'Avant-Scène Opéra », 204 (septembre-octobre 2001), p. 87.

du saxophone pour la vulgaire Natacha, un trio à cordes pour le bloc des trois sœurs, des cuivres pour les militaires. L'instrument peut avoir plusieurs fonctions : suggérer le personnage qui lui est dédié lorsque celui-ci est absent de la scène, doubler la ligne vocale de l'acteur pour renforcer sa parole, prendre le relais de celle-ci lorsqu'il y a impossibilité à communiquer et se faire voix intérieure. Ainsi entend-on le saxophone lorsque les trois sœurs évoquent Natacha, un duo clarinette-bugle pour traduire le rapprochement de Macha et Verchinine ou encore un tumulte des cordes pour faire deviner la souffrance intérieure des sœurs lorsque celles-ci ne parlent pas. L'impossibilité à communiquer trouve son point le plus fort dans la deuxième séquence où les neuf personnages parlant sans s'écouter sont exprimés par la superposition de neuf textes différents, brouhaha de voix contrepunté sobrement par les instruments correspondants. L'écriture orchestrale est unifiée par le tissage d'un réseau motivique irriguant toute l'œuvre et respirant avec elle. Ainsi le thème mélodique « Moscou » résonne-t-il au hautbois lorsque, le soir de l'incendie, Irina exprime son désir de quitter la ville, ou lorsque le docteur casse la pendule symbole du passé moscovite idéalisé par les sœurs. Se retrouvant d'une séquence à l'autre, les motifs mélodiques contribuent à l'unification des différentes parties constituant l'opéra et au renforcement de son impression de circularité, en étant autant repères d'écoute pour l'auditeur que procédés narratifs.

L'essence du drame se déploie donc au sein d'une logique musicale relevant d'un véritable travail d'orfèvre, où l'écriture vocale est un écrin parfait pour recevoir l'âme des personnages, et où la parole orchestrale, influencée par la structure tripartite et circulaire élaborée par Eötvös, manie habilement les timbres et le matériau harmonique pour écrire en filigrane l'histoire et l'intériorité des personnages. Dans un climat étrange et mélancolique, au temps comme suspendu, Peter Eötvös nous fait pénétrer chez ces personnages atypiques incapables de communiquer, anti-héro(ïne)s vivant pourtant l'universelle et banale histoire de l'ennui, de l'insatisfaction et de la recherche du sens de la vie. Une adaptation qui réussit à être à la fois résolument originale et en même temps très proche de l'œuvre-source, quoique satinée de pessimisme : il semble que pour le compositeur, les souffrances des sœurs Prozorov ne se soient pas changées en joie pour celles et ceux leur ayant succédé, à savoir les générations présentes.

Acte II.
Calligraphies



Consuelo d’Ippolito Nievo : la recherche de l’opéra entre Rossini et l’expérimentation littéraire

Flavia Crisanti

Université Paris-Sorbonne

À l’exception des *Confessioni di un italiano*, le roman le plus célèbre d’Ippolito Nievo (1831-1861) – et d’une partie de sa production poétique – *Le poesie garibaldine* –, les œuvres de Nievo sont encore, en grande partie, étudiées dans la perspective définie par Dino Mantovani au début du XX^e siècle. Le premier biographe de Nievo a voulu relever dans ses œuvres une dimension esthétique liée au Romantisme et un arrière-plan politique lié aux conditions de l’Italie pré-unitaire¹. Ce portrait a marqué la tendance de la critique italienne à lire et relire Nievo comme l’écrivain qui a donné les plus belles pages de la littérature du Risorgimento, sans, pour autant, jamais atteindre à une véritable dimension intellectuelle personnelle.

Mais, depuis le lancement de l’Édition Nationale de l’Œuvre d’Ippolito Nievo en 2005 à Padoue, cette image a commencé lentement à changer. Il y a eu un revirement critique, signalé par la décision de publier comme premiers titres les comédies *Pindaro Pulcinella* et *Le Invasioni moderne*, soulignant la volonté d’ouvrir les études aux textes moins connus qui avaient été sacrifiés et, parfois, jamais publiés au XX^e siècle. Cette approche, donc, a engendré une revalorisation et une redécouverte de toute sa production romanesque, poétique et journalistique.

Aussi, est-il désormais possible de mieux connaître sa pratique d’écriture. À titre d’exemple, Nievo avait l’habitude de rédiger en même temps des textes de nature très différente : des poèmes et des romans, des articles et des lettres. Cette pratique a mis au jour la tendance naturelle à abattre les confins entre les genres, ce qui ressort clairement dans le cas d’un

¹ Cf. Dino Mantovani, *Poeta soldato*, Milano, Treves, 1900, p. 43.

'roman' comme *Le Confessioni* et, plus généralement, l'impossibilité de reconnaître tous les éléments qui se multiplient dans la page nievienne. C'est certainement là une des principales caractéristiques de la pratique littéraire de Nievo.

Pour ce qui concerne les œuvres théâtrales – les tragédies, les comédies et le livret d'opéra dont nous allons nous occuper – cette absence de confins est encore plus évidente. D'une manière générale, on peut affirmer que Nievo n'a jamais regardé au théâtre contemporain, mais il a fondé sa dramaturgie sur des éléments très éloignés entre eux : la tradition goldonienne pour la fonction des personnages par rapport à certaines situations (par exemple la typologie du moqueur ou des amoureux), la production romanesque française d'Honoré de Balzac, de Stendhal et de George Sand pour la structure des relations entre les personnages et pour le choix des thèmes de l'actualité (par exemple la description ironique du pouvoir politique de l'aristocratie). Donc il apparaît aujourd'hui que, même si Nievo n'a jamais quitté l'Italie, sa dimension existentielle et intellectuelle était complètement européenne.

De plus, l'une des ses sources est l'opéra, notamment en ce qui concerne les personnages et les situations narratives. Il s'agit d'une référence constante pour l'écrivain. Cet aspect a été mis en évidence par Simone Casini qui a écrit :

Non è difficile percepire echi di musica operistica anche nelle pagine più note e significative dei suoi scritti. Per la vena idilliaca della sua prosa sono stati spesso chiamati in causa riferimenti letterati dichiarati dallo stesso autore (Virgilio, Tasso, Guarini, certo Ariosto), ma come non pensare anche alla predilezione per opere quali la *Sonnambula* di Bellini? Come non pensare anche a Rossini, forse il più amato tra i compositori quando si discute di retroterra – manzoniano, sterniano, o heiniano – dell'umorismo di Nievo? [...] È certo quanto avvenne a Nievo, che in più occasioni modella umoristicamente i suoi scritti sulla forma di uno spartito, che in tante poesie sembra sentire la musica (cabalette, lieder, musica popolare)².

Selon Casini il existe, dans la complexe et multiforme production de l'écrivain italien, une tension vers le monde de l'opéra qu'on relève aussi bien au niveau de la forme que de la structure du texte, de même que dans le sujet de celui-ci.

² Simone Casini, *Nievo librettista*, in *Studi in onore di Lucio Campiani (1822-1914)*, Mantova, Conservatorio Statale di Musica Lucio Camminai, 1998, p. 107.

Dans l'ensemble de la production littéraire de Nievo – romans, poèmes, pièces de théâtre et articles pour les revues –, on perçoit en effet la présence d'un rythme musical. On peut affirmer que Nievo a été séduit par le monde de l'opéra de son adolescence jusqu'à la fin de sa vie en 1861. Cette influence se reflète dans sa prose journalistique, dans ses romans, dans sa production poétique et, évidemment, dans le théâtre. La famille de Nievo possédait une loge au Théâtre Comunale de Mantoue, elle participait d'ailleurs à l'organisation de la saison théâtrale, selon l'usage italien qui donnait un rôle de privilège aux familles qui contribuaient au financement du théâtre. Nievo bénéficiait ainsi de la possibilité de suivre toutes les représentations. En outre, on sait qu'au cours de ses pérégrinations incessantes entre Padoue, Venise et Milan il assistait aux spectacles qui avaient lieu dans ces villes. À partir de 1848 jusqu'à la veille de la mission de Garibaldi (1860) les saisons des théâtres prévoient des auteurs comme Rossini – tragique, historique et comique – et Bellini, ou encore Verdi – qui représentait la nouveauté musicale. À ceux-là s'ajoutaient d'autres auteurs qui, aujourd'hui, sont plus ou moins méconnus. Campiani, Buzzi et Apolloni, par exemple, qui se situaient dans le sillage de Meyerbeer, du Grand Opéra et de Verdi qui, tout débutant qu'il était à l'époque, avait déjà fixé une certaine typologie d'écriture musicale.

Donc, il est clair que Nievo était plongé dans une culture musicale qui ne pouvait pas rester sans influence sur son œuvre. La position et les idées de l'écrivain sur l'opéra contemporain sont claires, si on lit les articles pour les revues qu'il a rédigés entre 1852 et 1856. Ses premiers travaux parurent dans « L'Arte » et « L'uomo di pietra » – revues satiriques – et, ensuite, dans la revue littéraire et artistique « Il caffè ». En lisant ses comptes rendus des spectacles par exemple de Buzzi, on trouve que le jugement souligne une vive appréciation pour l'opéra de Rossini à propos duquel il écrit : « Rossini è il Manzoni della musica. Se non lo intendete rispettarlo; se non potete onorarlo, almeno non lo vituperate »³. Son goût pour Rossini et aussi pour Bellini, qui est cité plusieurs fois dans ses œuvres romanesques⁴, orientait sa préférence en direction de la production belcantiste italienne, qui était déjà un classique.

³ Ippolito Nievo, *Attualità*, « L'uomo di pietra », 20 Mars 1858, maintenant in Ippolito Nievo, *Scritti giornalistici*, a cura di Ugo Maria Olivieri, Palermo, Sellerio, 1996, p.136.

⁴ Cf. Patrizia Zambon, *Le cronache musicali di Ippolito Nievo*, in *Letteratura italiana e musica, Actes du XIV colloque Aislli*, Odense University Press, 1997, pp. 897-909.

Cependant le livret d'opéra intitulé *Consuelo*, que Nievo a écrit en 1855, est le fait le plus important pour établir les relations entre l'écrivain et le monde de l'opéra. Il s'agit d'un livret prévu en trois actes, mais incomplet – les deux derniers actes sont manquants – qui est inspiré par le roman *Consuelo* de George Sand. Dans cette oeuvre on trouve donc les deux sources les plus significatives pour Nievo, à savoir la littérature française et le monde musical. Le lien avec George Sand est un élément très intéressant et très important pour comprendre l'oeuvre de Nievo, car, comme le rappelle Jonard, cette relation fonde l'inspiration « rusticale » de la prose nievienne⁵. Cette influence est d'ailleurs bien présente dans l'ensemble de l'oeuvre de Nievo. Nievo, qui signait ses articles avec un nom de plume féminin pour écrire aux lectrices d'« Il Corriere delle Dame », souligne le caractère réaliste de l'intrigue des romans sandiens. En plus il semble beaucoup apprécier sa façon d'observer la société, car il la trouve très proche de sa manière de regarder l'époque contemporaine. Concernant l'espace qui est consacré à George Sand dans la production de Nievo, Patrizia Zambon a mis en évidence le fait que :

difficilmente ascrivibili [les comptes rendus de *La Daniella* et du *Barone di Strebtor*] al concetto della recensione, sono articoli, articoli narrativi che usano (perfino, nel caso della Sand, un po' giocano con e criticano) delle trame e rinarrano la fabula e l'intreccio; informano e intrattengono, danno conto alle lettrici e alle narratarie (ma, più intensamente, nel caso di *La Daniella* agisce anche un sottofondo ironico sui meccanismi della narrazione romanzesca che è di un certo interesse, oggi lo chiameremo metanarrativo)⁶.

Nievo reprend le type même des intrigues que George Sand construit dans ses romans.

C'est certainement là le premier point de contact entre les deux écrivains, bien qu'il ne soit pas celui qui les rapproche tous les deux de l'opéra. Car, comme tout le monde sait, c'est par le biais de Giuseppe Mazzini que l'un et l'autre viennent en contact avec la politique italienne et avec une certaine esthétique musicale du chant⁷. George Sand écrit à propos du nationalisme italien :

⁵ Cf. Norbert Jonard, *Ippolito Nievo et George Sand*, « Rivista di letteratura moderna e comparata », 3 (décembre 1973), pp. 266-284.

⁶ Patrizia Zambon, *Introduzione*, in Ippolito Nievo, *Scritti giornalistici alle lettrici*, Lanciano, Rocco Carabba, 2008, pp. 14-15.

⁷ Cf. Fabio Luzzato, *Giuseppe Mazzini e George Sand. La relazione e la corrispondenza*, Milano, Bocca, 1947 ; Ettore Passerin d'Entrèves, *Mazzini e George Sand. Letteratura*,

dire Rome, dire sur Rome et sur l'Italie d'après 1848, ou plutôt dire un regard d'après 1848 sur l'Italie. Le début du livre invite à cette mise en contexte historique : au deuxième chapitre, le héros Jean Valreg [...] définit son identité en prenant acte d'un "mal de 1848", si l'on peut dire, mal qui condamne à vivre avec cette pensée morne et lourde : la vérité sociale n'est pas révélée⁸.

En exprimant les mêmes doutes que Nievo sur la conduite de Mazzini après 1848, George Sand écrit :

Oui, chère Italie, sœur de la France, on naît chez nous avec ton amour dans le cœur. C'est un instinct passionné qui lutte et qui souffre comme le tien lutte avec l'amour de la liberté. Quand on met le pied sur ton sol et que l'on te voit éteinte et tes sépulcres vous navre et vous glace. Mais si tu fais un mouvement, si tes morts ressuscitent, si tes enfants accablés se relèvent, si tu jettes un cri d'appel et de détresse vers nous... nous volons vers toi, entraînés par une puissance qui ne raisonne plus⁹.

Mais ce n'est certes pas un hasard si Nievo choisit le roman de Sand *Consuelo*, au moment où elle éveillait l'intérêt des critiques italiens, qui gardaient encore en mémoire son second voyage en Italie. Ce texte, en effet, est défini par la critique sandienne comme le roman sur le chant romantique par excellence. Il s'agit, déjà dans l'œuvre sandienne, d'une réflexion sur le chant dans une œuvre qui parle de chanteurs et chanteuses.

L'intrigue, d'inspiration goldonienne, présente :

Consuelo, Anzoleto, le comte Zustiniani et la Corilla. Zustiniani et le jeune chanteur Anzoleto sont doublement rivaux. Anzoleto enlève la Corilla à son protecteur Zustiniani, mais le comte ne peut pas lui faire pièce en lui prenant le cœur de Consuelo. Et le vieux Porpora, pour garder Consuelo toute à son art, lui révèle la trahison d'Anzoleto¹⁰.

religione e politica, in « Rivista di Storia e Letteratura religiosa », I (1973), pp. 37-51 ; Annarosa Poli, *George Sand e Giuseppe Mazzini*, « Revue de sciences humaines », 96 (octobre-décembre 1959), pp. 503-504 ; Gian Paolo Romagnani, *Sur Mazzini*, in *Actes du colloque interantional "Présence de l'Italie dans l'œuvre de George Sand (Verona, 9-11 mai 2002)"*, Torino, CIRVI, 2004, pp. 217-236.

⁸ Damien Zanone, *Un Robinson à Rome? À propos de "La Daniella"*, in *Présences de l'Italie...* cit., pp. 323-340.

⁹ George Sand, *La Guerre*, in *L'Italie dans la vie et dans l'œuvre de George Sand*, Paris, Colin, 1960, p. 332.

¹⁰ Léon Cellier, "Consuelo" et "La Comtesse de Rudolstadt", in George Sand, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, Paris, Garnier, 1959, vol. I, p. XII.

L'action se réduit à une histoire d'amour banale car le vrai personnage principal est le chant et la comparaison entre le chant naturel et le chant artificiel. La différence entre les deux reprend une distinction propre aux réflexions esthétiques du romantisme : George Sand récupère les figures historiques de Porpora, Haydn, Monteverdi et les autres protagonistes de la nouvelle époque musicale vénitienne du XVIII^e siècle, et, en faisant cela, elle compare le chant naturel – qui naît naturellement et n'a pas besoin de l'étude car il est déjà parfait et esthétiquement supérieur – au chant 'technique' qui, même s'il donne la gloire musicale, est toujours artificiel. Cette comparaison entre les deux chants est une partie d'une pensée plus générale, comme tout le monde sait, sur la musique romantique « naturelle » :

On a dit avec raison – écrit-elle dans *Consuelo* – que le but de la musique c'était l'émotion et les splendeurs de la *natura* et les délices de la contemplation, et le caractère des peuples, et le tumulte de leurs passions, et les longueurs de leurs souffrances. Là, se révèle pleinement pour nous sa personnalité romantique, imprégnée des idées de Delacroix, Hugo et Mazzini.

Autre élément à ne pas perdre de vue : la romancière s'est toujours trouvée à la frontière de deux siècles, comme beaucoup de ses contemporains. C'est ainsi qu'on peut mieux comprendre l'admiration privilégiée qu'elle portait à Rossini plus qu'à d'autres auteurs d'opéra italiens réellement romantiques, qui ont travaillé à se détacher, à instar de Bellini ou de Donizetti, des traditions du passé. Toutefois Verdi, qu'elle désapprouve au départ, finira par lui inspirer au fil du temps des expressions admiratives, parce qu'elle comprend la plénitude et la vigueur de sa création, notamment face à cette musique "de la mode", habitée de vide et de lieux communs, même chez les compositeurs français¹¹.

Dans le roman on peut distinguer trois niveaux:

En premier lieu, c'est la musique d'opéra qui exprime le mieux passions tendres comme fortes. En second lieu, une musique plus austère, dite "savante" s'impose avec des maîtres tels Marcello, Porpora, Pergolesi. Enfin, on retiendra la musique dite "naturelle", conçue comme l'émanation du peuple et la traduction de son âme profonde¹².

Il y a dans cette citation déjà des éléments qui permettent de rapprocher les goûts musicaux de Nievo de ceux de George Sand. Nievo n'a jamais

¹¹ *Ivi*, p. 134.

¹² Bernard Didier, *Problèmes de sémiologie musicale dans "Consuelo"*, in *La Porporina. Entretiens sur "Consuelo"*, Presses Universitaires de Grenoble, 1976, p. 135.

écrit une esthétique de la musique romantique, mais, dans ses articles qui deviennent l'appendice théorique de ses œuvres, il note que:

schierare la musica teatrale fra le arti educatrici e perciò doverlasi vestire d'aspetto che vinca d'assalto il giudizio della folla; le delicature musicali essere ormai da rinserrarsi negli eccelsi circoli accademici; nei pubblici spettacoli volersi bellezze patenti delle quali si giovino addirittura le menti popolari. E questa sarà logica sopraffina; ma certamente non si pretenderà educare il popolo ribattendogli la sua ignoranza, bensì avviandolo a grado superiore di coltura; e concesso che la musica cooperi a tal fine, non sarà certo la ottima via quella di lusingarlo nelle sue grossolane tendenze allo strano, al barocco, al maraviglioso: sebbene per l'uscio della verità sempre aperto nel cuore di tutti, riverberando in esse un semplice raggio del bello, si tenderà a tal risultato. La folla ai dì nostri è ancora troppo ineducata per balzare all'assoluta conoscenza estetica, come la mente d'un artista; ma il bello è così potente per sé, da farsi anche comprendere prima che la virtualità di comprenderlo siasi desta nelle menti volgari pei fomenti dell'educazione, e questo commercio con esso, questa comprensione passiva è già una educazione graduata che sviluppa quella virtualità, e la traduce mano a mano in vero criterio¹³.

Nievo partageait l'idée romantique – déjà bien argumentée par Giuseppe Mazzini, dans son pamphlet *Filosofia della musica* (1836) – qu'il existait d'une part une musique du peuple, naturelle, sans alphabet, universelle, capable d'élever l'âme, et de l'autre une musique académique, qui était une opération esthétique. Donc la philosophie de l'opéra dont témoignent les œuvres de Rossini et de Bellini était, selon Nievo et Mazzini, la synthèse la plus complète d'une dimension naturelle du chant et d'un langage sublime qui suivait la disposition la plus spontanée de la musique. Cette esthétique musicale qui lie George Sand à Nievo est une des raisons qui justifient sans doute le choix de *Consuelo* – le roman de Sand – comme source pour le livret éponyme qu'écrit Nievo.

Si on compare le livret au roman, il est possible de mettre en évidence des différences entre les deux textes, qui sont dues tant à la complexité du roman qu'aux coupes imposées par le genre propre au livret d'opéra. La première différence concerne l'onomastique que Nievo a adoptée pour ses personnages. Si dans le roman on trouve Consuelo, Corilla, Porpora, Anzoletto et Zustiniani, dans son livret Nievo garde les noms de la protagoniste et du personnage historique de Porpora. Le jeune « tenore » Anzoletto qui séduit Consuelo et en même temps la chanteuse

¹³ Ippolito Nievo, *Scritti giornalistici* cit., p. 150.

Corilla, devient Cèlio et le noble Zustiniani qui veut séduire Consuelo et devenir son patron, se transforme en Loredano. Ce changement de noms est significatif dans la mesure où Nievo y substitue des noms qui proviennent d'autres romans de George Sand. Il montre ainsi qu'il connaissait bien ses œuvres dans la mesure où ces personnages possèdent, dans les romans d'origine, les caractères dont ils font preuve dans le livret. En fait Anzoletto – nom trop goldonien aux yeux de Nievo –, le jeune Don Juan qui finit puni dans *Consuelo*, s'appelle, dans le livret, comme le protagoniste du roman *Le Château des Désertes* (1853). Cèlio est le jeune « tenore » qui joue le rôle de Don Juan dans le spectacle théâtral autour duquel a été construite l'intrigue du roman. Ainsi par cette double référence Nievo permet aux lecteurs de comprendre que les deux romans de Sand *Le Château des Désertes* et *Consuelo* exposent les mêmes idées sur le chant et sur la gloire. De même le choix de Loredani à la place de Zustiniani – qui se referait, dans le roman, au nom d'une noble famille vénitienne – rappelle une autre œuvre sandienne, à savoir *Mattea* (1833), qui se situe à Venise comme *Consuelo* et qui décrit l'histoire pathétique d'une jeune fille à qui la mère ne veut pas laisser vivre sa vie. La mère s'appelle Loredana et du point de vue du pouvoir et de la force elle est comparable au personnage de Zustiniani. Il est évident que Nievo cherchait à mêler les sources pour créer – comme à son habitude – plusieurs niveaux de lecture du texte.

La ville de Venise, en revanche, qui était un des personnages du roman sandien n'occupe plus guère que l'espace d'une didascalie dans le livret : « Un campiello remoto; a destra sotto un pergolato un'immagine della Madonna con una lampada. A sinistra un palazzo, nel fondo un canale. È notte ». On situe l'action dans un « campiello » où il y a trois éléments scéniques qui sont fonctionnels au déroulement de l'histoire : le palais de la chanteuse Corilla qui est évoquée mais qui n'apparaît jamais parmi les personnages ; un berceau au dessous duquel il y a une statue de la Vierge, et en arrière plan un « canale » qui souligne, comme le « campiello » qu'il s'agit de la ville de Venise.

Pour ce qui concerne l'intrigue très complexe et très longue du roman, naturellement elle est réduite dans le livret : on possède seulement le premier acte, mais on peut deviner la suite de l'histoire qui commence après le succès de Corilla, quand Consuelo a été trompée par Cèlio et a pris la décision de quitter l'Italie pour se consacrer totalement à l'art du chant. Le livret développe l'intrigue suivant le modèle rigide typique

de l'opéra : présentation des événements qui précèdent, mise au jour de la problématique et introduction des personnages principaux, Célio et Consuelo. Nievo résume les chapitres XIX-XXI dans cet acte et, en faisant cela, il introduit des nouveautés qui sont significatives de son travail sur le texte. Par exemple, la scène 6 se construit sur un dialogue entre le chœur des paysans et Consuelo qui, en pleurant, prie la statue de la Vierge :

Si nell'angoscia
 quest'alma mia
 a te confidasi
 Madonna pia
 a te, dolcissima
 del duol regina
 cui pregan gli uomini
 e il ciel s'inchina
 [...]

 O Madre, o Vergine
 tu risolleva
 questa miserrima
 figliola d'Eva,
 dove rifulgono
 sotto il tuo piede,
 eterne Vergini
 speranza e fede¹⁴.

Cette invocation à la Vierge n'a pas d'équivalent exact dans les pages sandiennes. Par contre, on trouve cette éclairante comparaison : « il traitait Consuelo comme ces madones dont les femmes italiennes implorent la protection à l'heure du repentir ; et dont elles voilent la face à l'heure du péché »¹⁵. En revanche, il y a des passages du livret qui sont adaptés du roman. C'est le cas de l'*aria* de Porpora qui encourage Consuelo très triste pour son amour perdu :

Vivi per quel che t'agita
 genio fatal la mente:
 a Dio gli erranti spiriti
 raddur soavemente
 sull'ali delle armoniche
 note sia tuo destin.
 La melodia degli angeli
 riede nel mondo alfin! (I, 7)

Et dans le roman:

¹⁴ Ippolito Nievo, *Consuelo*, a cura di Emilia Mirmina, Udine, Centro di Studi Nieviani, 1979.

¹⁵ George Sand, *Consuelo*, cit., p. 168.

Anzoleto n'était que pour toi une idée, et cette idée te faisait vivre. Tu la remplaceras par une idée plus grande, plus pure et plus vivifiante. Ton âme, ton génie, ton être enfin ne sera plus à la merci d'une forme fragile et trompeuse ; tu contempleras l'idéal sublime dépouillé de ce voile terrestre : tu t'élanceras dans le ciel : et tu vivras d'un hymen sacré avec Dieu même.

Donc la structure du texte – qui privilégie l'intrigue simple et sans effets surprenants – le choix de la versification – qui alterne vers de cinq syllabes aux vers de sept syllabes et enfin de dix syllabes – mettent en relation le livret de Nievo avec les livrets de Rossini et Bellini. La tessiture des voix respecte ces exemples :

Consuelo Soprano
 Celio Tenore
 Loredano I basso
 Porpora II basso
 Coro di gentiluomini
 Coro di popolani

Il y a le couple d'amoureux qui jouent une bataille avec les sentiments et qui sont marqués par les voix « soprano » et « tenore », selon la pratique musicale ; Porpora est un « basso » et entre dans la catégorie du personnage du vieillard ; Loredano est l'autre « basso » mais sa qualification est plutôt négative : il est le noble méchant caractérisé par une voix de basse plus profonde. En ce qui concerne la structure des *arias* et les interventions des personnages, l'auteur préfère les dialogues à deux ou à trois, *terzetto* et *duetto*, et l'alternance de la forme *recitativo* et *cantabile*, et encore, il donne sa préférence à l'opposition chœur et voix individuelle :

I scena Coro di gentiluomini
 II scena Recitativo (*Udite? - Astro d'amore*); cavatina di Celio;
 terzetto (*Che pensi? - comanda*)
 III scena Recitativo (*O Consuelo - l'avvenir*);
 aria (*pur chi potrà mai rendermi - voglio, e avrò*)
 IV scena Coro di gentiluomini
 V scena Recitativo (*Qui or si cantava - nel seno versò*);
 cantabile (*Sotto il mite - loro amor*);
 cabaletta (*il cigno superbo - sonno ed amore*)
 VI scena Duetto
 VII scena Recitativo (*Da chi mosse - celesti?*);
 duetto (mais, peut-être la deuxième partie du recitativo);
 duetto (*Sono Porpora - ai cor!*)

Selon Black la structure caractéristique du mélodrame dans le livret du début du XIX^e siècle écrit par Felice Romani¹⁶, suit un modèle qui correspond exactement à celui de Nievo : il y a un chœur qui ouvre la scène, joyeux, et tout de suite l'entrée en scène d'un ou de plusieurs personnages vient troubler cet état heureux. Ensuite un *climax* tragique permet l'énumération de sentiments opposés qui torturent les personnages principaux, le *tenore* et le *soprano*. L'intrigue continue ainsi jusqu'au moment où éclate la tragédie : une intervention inattendue, une apparition du *deus ex machina*, rétablit l'ordre et permet le final positif.

Cette structure est décrite à partir du modèle de Romani et surtout de la *Sonnambula* (1831). Il y a concrètement des éléments qui favorisent l'instauration d'une sorte de dépendance entre l'opéra de Bellini et le livret de Nievo. Il est impossible de prouver que Nievo avait voulu calquer son livret sur celui de la *Sonnambula* car il n'y a ni lettre ni aucune autre forme de pièce qui permettrait d'établir les sources nieviennes. Toutefois, il est incontestable que l'inspiration de ce livret est bellinienne. Par exemple, la scène 5 présente Consuelo qui entre en scène en pleurant et commence un dialogue avec le chœur des paysans. Ce chœur reprend, au premier moment, le motif de salutation qui avait ouvert l'acte (*Viva Corilla*) et, ensuite, avec *Vengan per l'aere profani Evviva* introduit le cliché de la nuit qui amène sommeil et amour :

Vengan per l'aere profani Evviva,
la Luna svegliasi bacia la riva;
Le stelle tacciono dall'ombre vane
traspare lo spettro dell'indomane
regnin quest'ore
sonno ed amore.

On trouve une structure semblable dans la *Sonnambula* où il y a souvent des renvois chœur-personnage principal (Amina) sur le thème du sommeil et de la nuit. Mais cette influence est nette dans l'indication de la didascalie « Consuelo come smarrita, si leva, e s'avanza nel sonno ». En entrant, au début de la scène, Consuelo était très inquiète et elle avait entonné sa prière. La didascalie, contredisant ce qui s'était passé dans la première partie de la scène, décrit une jeune fille qui se sent perdue et s'avance dans le sommeil. Cette erreur, due à l'absence d'une révision définitive du texte, est très intéressante parce qu'elle renvoie à l'évidence à la *Sonnambula*.

¹⁶ Cf. John Black, *The central finale in the libretti of Felice Romani. A contribution to the dramaturgy of the libretto*, in *Felice Romani, melodramma, poesie e documenti*, a cura di Anna Sommariva, Firenze, Olschki, 1996, pp. 183-202.

L'aria qui suit cette précision de la didascalie, en effet, se présente comme une lamentation d'amour. Et pendant cette plainte, Consuelo évoque le Grand Dieu:

Quel Dio che i dolci numeri
sul labbro mi compone
ancella ardita e inconscia
con voi venir m'impone.
Fuor d'ogni umano tramite
già vedo il mio destin.
Viver nel canto; agli angeli
rieder nel cando alfin (I, 7).

On relève ici le même sujet et la même situation que dans la dernière scène du deuxième acte de la *Sonnambula*, où Amina, troublée par la perte de l'amour d'Elvino, prie Dieu dans son état de somnambulisme.

Donc le livret de *Consuelo* se construit sur le modèle bellinien et la formation musicale de Nievo se rapporte au même Bellini et à Rossini. Simone Casini a supposé que Nievo pouvait avoir commencé son travail pour le musicien Lucio Campiani, qu'il cite et qu'il connaissait grâce à ses fréquentations amicales à Mantoue¹⁷. Mais il s'agit d'une supposition qui n'est pas étayée. Elle prouve, cependant, une fois de plus l'intérêt de Nievo pour le monde de l'opéra et de la musique.

Le roman *Consuelo* avait soulevé, et soulèvera, l'intérêt d'autres musiciens et écrivains. En 1843 Pauline Viardot écrit à George Sand, dont elle était l'amie, que : « Meyerbeer a des plans pour moi [...]. Il m'appelle sa chère Petite Consuelo. Il en parle continuellement, il en rêve, et veut absolument vous en parler dès que vous reviendrez à Paris. Il rêve un Opéra avec la partie qui a lieu en Bohème, dans le château de Géants »¹⁸. Quelques mois plus tard, dans la « Revue et Gazette musicale de Paris » on lisait que Liszt était intéressé par le roman *Consuelo* de madame Sand et qu'il voulait écrire un opéra mettant en scène la période viennoise de l'intrigue. Malheureusement ni Meyerbeer ni Liszt menèrent à terme leur projet et il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour voir une mise en scène de *Consuelo*. En 1894 Giacomo Orefice écrit une comédie lyrique pour participer au concours Barozzi, proposé par la Mairie de Bologne, concours qu'il remporte finalement. Il compose un opéra autour

¹⁷ Cf. Simone Casini, *Nievo librettista* cit.

¹⁸ Georges Sand, *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot (1839-1849)*, recueillies par Thérèse Marix-Spire, Paris, Nouvelles éditions latines, 1959, p. 145.

de la période vénitienne de l'intrigue et s'arrête au moment du départ de Consuelo. Le livret reste très fidèle au roman, en gardant les noms des personnages, les lieux et aussi les situations les plus importantes. Au début du XX^e siècle – en 1902 – Alfonso Redano réalise un drame lyrique en un prologue et trois actes en choisissant les événements qui se situent en Bohême¹⁹.

¹⁹ Stefano Ragni, *I viaggiatori musicali nell'Italia del Settecento, IV. Consuelo di George Sand*, Perugia, Guerra, 2003, pp. 221-246.



De la jeune fille « *sì bella e pura* » à la poupée postmoderne

Nadia Setti
Université Paris 8

Autre dit : peut-on comparer Olympia, créature indécidable, entre l'humaine et la machine, avec les *fanciulle, prima donna* de l'opéra romantique (Bellini, Donizetti, Verdi etc.) ? Opération très risquée Cependant nous pouvons la tenter avec *Les Contes d'Hoffmann* (1881) de Jacques Offenbach. On verra comment.

*

Pourquoi *Les Contes d'Hoffmann* ? Parce que cet opéra utilise certains ingrédients de l'opéra romantique – notamment le motif de l'amour idéal, de la fatalité, de la perte, de la mort –, mais avec un tel mélange de genres que l'on pourrait le définir méta-romantique. Certaines mises en scène contemporaines ont relevé ce détournement des genres et se sont autorisées à des clins d'œil décidément postmodernes. Mais en fait cet aperçu est très influencé par la composition laborieuse de l'opéra qu'à aucun moment n'a été et probablement ne sera jamais définitive. Tout l'historique de la partition est scandé par sa production posthume : Offenbach est mort en 1880 sans avoir achevé l'orchestration de l'œuvre (effectuée par Ernest Guiraud), ensuite pendant tout le XX^e siècle des manuscrits inédits ont été découverts, ce qui a comporté à chaque fois des remaniements et des nouvelles éditions du livret et, en mesure plus limitée, de la musique¹. Donc même si le compositeur a terminé l'écriture de la partition il s'agit bien d'un opéra 'ouvert', en construction, qui a

¹ Un article de Alain Patrick Olivier dans la revue de l'opéra de Paris rend compte de façon assez détaillée de l'édition de cet opéra. Fondamentalement celle-ci se base sur une partition originale pour chant-piano d'Offenbach (qui a assisté aux premières répétitions) et l'orchestration de Ernest Guiraud.

subi maintes retouches par d'autres (même si des parties consistantes de l'opéra ne sont pas mises en cause)².

Quant à la structure de l'opéra lui-même on peut remarquer une stratégie de citation, d'hommage à Mozart avec déplacement, de décalage du sérieux par le comique, de passage continu entre *opera seria* et *opera buffa* (et d'ailleurs certains des personnages mineurs portent même ce titre : Cochenille, *tenore buffo*). Jacques Offenbach (1819-1880) est naturellement le musicien le mieux placé pour ce type d'opération puisqu'il est musicien accompli, maîtrisant une gamme assez étendue des registres opératiques, fondateur des Bouffes-Parisiens (actuel Théâtre Marigny) et grand compositeur de l'opérette.

Quant à l'auteur des contes Ernst Théodore Wilhem Hoffmann (1776-1822), il était considéré déjà au XIX^e comme un des majeurs écrivains romantiques et également musicien et critique musical³, au point d'adopter le prénom Amadeus en hommage à Mozart. Son œuvre a inspiré d'autres opéras et ballets, et pas des moindres : *Casse-noisettes* de Tchaïkovski, et *Coppélia* de Delibes. Sans oublier le notoire essai de Freud sur l'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*), dont *L'Homme au sable* (*Der Sandman*) est la référence fondamentale.

Le livret de Jules Barbier est tiré d'une pièce que Barbier avait écrite avec Michel Carré et qui fût représentée au Théâtre de l'Odéon en 1861. La légende de la vie d'Hoffmann avec quelques uns des célèbres *Contes nocturnes* fournissent à Barbier et Carré les éléments de leur pièce puis du livret⁴. Ce sont les livrettistes qui ont choisi parmi les nombreux contes d'Hoffmann *L'Homme au sable*, *Le Conseiller Krespel*, *Le reflet perdu* (dans *La nuit de la Saint-Sylvestre*) et *Don Juan*⁵.

² La dernière découverte date de 2004 lorsque des feuilles inédites ont été trouvées dans les archives de l'Opéra Garnier, ce qui a conduit à une nouvelle édition des *Contes* par Jean-Cristophe Keck. L'historique de la partition autographe est aussi une légende : beaucoup d'autographes ont disparu suite à de nombreuses mésaventures (incendies, écroulements d'édifices, etc.).

³ Rappelons qu'un des ouvrages les plus connus de E.T.A. Hoffmann est *Kreiseriana*, recueil original d'essais sur la musique et de récits ayant comme protagonistes des musiciens de son temps et lui-même.

⁴ Ces contes ont inspiré d'ailleurs d'autres œuvres contemporaines par exemple le roman *The infernal desire machine of Dr Hoffmann*, de Angela Carter (1972).

⁵ Le livret ne reprend que quelques éléments de cette nouvelle, notamment la rencontre plus imaginaire que réelle, entre le compositeur et l'artiste qui interprète Donna Anna, dans une loge du théâtre à laquelle il accède directement de sa chambre d'hôtel. Note

Les Contes d'Hoffmann intègre donc l'architecture mélodramatique tout en la découpant : il y a à la fois la tragédie de l'amour incarné par la femme idéalisée, l'échec de l'idéal, mais aussi les irrptions du tragi-comique (surtout les chœurs dans le prologue et l'épilogue, un nombre important de personnages comiques). Une considération à part mérite la référence à *Don Giovanni* de Mozart qui constitue le cadre de tout l'opéra, puisque celui-ci commence par l'apparition de Stella, la Donna Anna du *Don Giovanni* et se termine par son retour après la fin de la représentation aussitôt suivi de son départ avec le rival d'Hoffmann, Lindorf⁶. Dans la mise en scène de Carsen, à laquelle je me réfère, la partition de *Don Giovanni* passe de main en main tout au long de la représentation tandis que la statue du commandeur demeure sur le fond de la scène en permanence. Pour ne pas parler de l'air de Frantz de l'acte II qui commence par « Jour et nuit je me mets en quatre... » et des nombreux clins d'œil de Nicklausse (la Muse) à Leporello. L'autre référence très insistante et repérable est celle à Faust⁷ (notamment pour le dernier acte, qui se passe à Venise et est inspiré par le conte *Le reflet perdu*) : en vérité il ne s'agit pas du pacte faustien avec le diable, mais de contrats avec des personnages diaboliques qui s'appellent Coppélius, le Docteur Miracle, Dapertutto et Lindorf. Ce qui est négocié n'est pas l'âme, la beauté, mais les yeux de la femme automate, le reflet dans le miroir, l'art contre la vie. L'effet le plus immédiat de cette construction à la fois cohérente et complexe est le théâtre dans le théâtre, l'opéra dans l'opéra, et donc le double voir triple plateau, ce qui est très souligné dans la mise en scène de Robert Carsen. C'est donc un opéra qui réitère ses références musicales et théâtrales, son ancrage dans le sol du théâtre et de l'interprétation.

Le thème principal qui relie l'ensemble de l'opéra est très romantiquement, la relation du poète à l'amour, incarné en trois femmes, trois variantes d'une seule, Stella. À ces trois s'ajoute une quatrième figure, très importante, La Muse, qui accompagne le poète d'un bout à l'autre et se transforme au milieu en Nicklausse (interprété par la même mezzo-soprano). De plus c'est celle-ci/celui-ci qui sauve le poète après chaque

'fantastique', cette femme meurt mystérieusement dans la nuit pendant qu'il rêve d'elle dans la loge du théâtre désert.

⁶ Gérard Fontaine fait une analyse très détaillée et convaincante de ce parallélisme dans Jacques Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann*, « Reflets » (Revue Opéra de Paris), 2007, pp. 59-73.

⁷ Barbier et Carré sont les librettistes du *Faust* de Gounod (1859), et il ne faut pas oublier la *Damnation de Faust*, inspirée aussi par l'œuvre de Goethe, de Berlioz (1846).

défaite, comme la poésie et l'art le sauvent des malheurs de l'amour et de la vie. Du point de vue musical la partition originale d'Offenbach suggère la conjonction des trois femmes/chanteuses puisqu'un seul soprano aurait dû interpréter les trois, et en effet Adèle Isaac, la première interprète de ces rôles, chanta Olympia, Antonia et Giulietta alors que leur tessiture est fort différente (*soprano coloratura, lirico, drammatico*). Cette indication initiale est fort intéressante, et est complètement justifiée dans la perspective de l'exploitation de la référence (encore une fois Hoffmann) du *Doppelgänger*, le double, le revenant/la revenante, des répétitions, dédoublements, miroirs, qui comme nous le savons alimentent l'imaginaire, les rêves, les fantasmes, tous des ingrédients de la scène romantique et du fantastique (*Les Contes d'Hoffmann* est désigné comme opéra fantastique).

*

C'est notamment dans cette perspective que je voudrais effectuer un bref détour par l'opéra romantique italien et en particulier *La sonnambula* (1831) de Vincenzo Bellini, car Adina (*soprano coloratura*) est la jeune fille naïve qui rêve d'amour et de bonheur, à la veille de son mariage mais une cabale de sa rivale l'accusant de tromper son promis, risque de ruiner son rêve. Fort heureusement on découvre qu'elle n'est qu'une rêveuse sonnambule et tout finit bien, elle retrouve l'époux qui était prêt à l'abandonner et ils se marient à l'église (elle a failli devenir folle, mais enfin tout rentre dans l'ordre). Ce bord entre la réalité et le rêve, entre l'illusion et la réalité, on le retrouve mais dans une clé tout à fait paroxystique et parodique dans *Les Contes d'Hoffmann*, au niveau du personnage de la jeune fille, du poète rêveur et buveur, des figures 'diaboliques' qui les entourent.

J'ai cité dans le titre de cette intervention la « giovine sì bella e pura » de la *Traviata* de Verdi : ce sont les mots de Violetta à Germont ; elle sacrifie son amour, pour que la sœur d'Alfredo, son amour, puisse se marier (du moins ceux-ci sont les arguments utilisés pour la convaincre de renoncer à Alfredo) : « Dite alla giovine – sì bella e pura / Ch'avvi una vittima – della sventura / Cui resta un unico – raggio di bene... / Che a lei il sacrifica – e che morrà! » Et tout le monde aurait envie de lui souffler, comme Leporello à Don Giovanni, « Dite di no! Dite di no! » mais hélas, on sait comment cela se termine. Don Giovanni dans les feux de l'enfer, Violetta meurt, la jeune fille probablement se marie. C'est une scène qui est la quintessence (comme tout l'opéra) de l'idéo-

logie et de la morale bourgeoises (à savoir d'un système où économie et morale sont absolument solidaires pour fixer les normes sociales et séparer hypocritement les scènes publiques et privées). Même si on sait depuis le début que c'est une courtisane, et donc 'impure', elle reste le personnage principal de tout l'opéra et il n'y a aucune partition pour la voix angélique de la petite sœur d'Alfredo qui d'ailleurs n'a même pas de prénom. Au delà du prétexte évident de cet argument, dans la dramaturgie de Verdi cela ne présente aucun intérêt, la rivalité ne se joue pas entre deux femmes (même Flora n'est pas un rôle véritable), mais entre le père, Germont, le fils, Alfredo, et le Baron, prétendu amant de Violetta au dernier acte. Alors que l'intrigue repose essentiellement, me semble-t-il, sur une femme, aimante, son amant et leur amour passionnel « *misterioso e altero, croce e delizia al cor* ».

Olympia n'a rien d'une Amina, et encore moins d'une Violetta, d'abord parce qu'elle ne peut pas véritablement vivre ni mourir étant un automate avec un corps en bois ou en porcelaine ou en plastique. Cependant pour le poète Hoffmann elle est vivante, et c'est là que les choses se compliquent, en effet. D'ailleurs on peut tout à fait retrouver dans les mots du personnage d'Hoffmann les propos de l'auteur Hoffmann :

Alors rayonna comme une lumière céleste, du milieu de l'orchestre, une voix de femme, vibrante et pure comme une cloche, s'élevait : *Tranquillo io sono, fra poco teco sarà mia vita*. Qui pourrait décrire l'impression que je ressentis ! La douleur qui rongea mon âme se fondit en un désir mélancolique qui répandit un baume céleste sur toutes mes blessures ! Tout fut oublié : je n'écoutais plus, ravi, sous le charme, que ces sons descendus d'un autre monde pour m'enlacer de leur étreinte et m'apporter leur consolation⁸.

Le lien entre ces figures et ces personnages est aussi la voix, car dans la distribution il y a évidemment des règles qui conditionnent la création musicale et dramaturgique. Dans l'article *La symbolique des voix* Dominique Pavési propose une interprétation des échelles vocales qui relie une 'symbolique du haut et du bas' à une typologie actancielle des personnages⁹. Si la voix de soprano, étant la plus haute, est aussi la plus

⁸ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Kreisleriana*, in *Fantaisies dans la manière de Callot*, Paris, Phébus, 1979, p. 59.

⁹ « À l'origine était la métaphore. Il existe en effet une métaphore première qui engendre véritablement le système symbolique des voix et qui fait qu'il s'agit bien d'un système. Cette métaphore, qui ne concerne pas exclusivement la voix, mais tout phénomène auditif, permet de passer de l'ouïe à la vue, convertit le vibratoire en spatial, met en correspondance

exposée, et correspond souvent à des personnages de femme sacrifiée, celle de la *coloratura* déploie d'autres traits, à mon sens moins convenus « la voix de la *coloratura* échappe aux normes du chant, par sa hauteur et sa virtuosité, et même aux normes de la parole dans le chant, puisqu'elle chante à une hauteur où l'on ne peut plus articuler et où l'on ne peut que colorer la voix. De même ses personnages n'appartiennent pas au même monde que les autres personnages. La *coloratura* qui n'articule pas, qui ne parle pas, reste hors du monde du discours et de la raison »¹⁰. Par conséquent les personnages possibles pour une voix *coloratura* seront folle, somnambule, inconsciente, inhumaine, céleste, animale ou mécanique comme la poupée Olympia. Ce classement permet par exemple de trouver une place côte à côte à la Reine de la Nuit et à Olympia, qui autrement seraient très éloignées l'une de l'autre.

Pavesi rappelle aussi d'autres critères concernant l'ordre moral et social : les voix légères sont des personnages qui ne pèsent pas lourd socialement ; domestiques, soubrettes, pages, jeunes filles célibataires, vierges (Amina justement). Les sonorités plutôt de tête seraient loin du corps sensuel. Tout cela évidemment est plus métaphorique que réel mais a une certaine valeur si l'on considère les partitions : dans *Les Contes d'Hoffmann* si Olympia, *coloratura*, se désigne elle-même comme la jeune fille, la deuxième jeune fille Antonia (*soprano lirico*) est plutôt femme amoureuse et passionnée, tandis que la troisième Giulietta (*soprano dramatique* et *mezzo-soprano*) est censée représenter le désir sexuel et la sensualité¹¹. Et quoi dire de Stella qu'on n'entend presque pas (elle n'a pas d'air) sauf si l'on évoque les airs de Donna Anna ?

Le livret reprend la narration de *L'Homme au sable* de E. T. A. Hoffmann à partir de la découverte par le poète de la belle Olympia. Ainsi est écartée la première partie du conte dans laquelle Nathanaël enfant, inquiet par le comportement étrange de son père et par l'arrivée nocturne

le grave et le bas, l'aigu et le haut, de telle sorte que le couple grave/aigu et le couple haut/bas sont rigoureusement interchangeable et que la métaphore n'est absolument plus perçue comme telle » (Dominique Pavesi, *La symbolique des voix*, in Philippe Berthier et Kurt Ringger, *Littérature et Opéra*, Presses Universitaires de Grenoble, 1985, p. 173).

¹⁰ *Ivi*, p. 175.

¹¹ J'ajouterais d'ailleurs des exemples très intéressants de partitions pour soprano dont les airs du début de l'histoire sont des airs de *soprano coloratura* ou léger et vers la fin de *soprano lirico* ou dramatique (ce qui demande des voix tout à fait exceptionnelles). C'est le cas par exemple de Violetta dans *Traviata* (Verdi) et de Mireille dans l'opéra homonyme (Gounod).

d'un personnage encore plus étrange, Coppelius, est poussé par son angoisse et sa curiosité à assister à une scène qui augmente son trouble et le traumatise à jamais. Cette séquence se termine tragiquement avec la mort du père dans l'incendie de son atelier, ce qui ne fait que confirmer ses craintes. Or cette partie est complètement supprimée, de même que le personnage de la fiancée, Clara.

Nous ne pouvons pas nous permettre ici une confrontation détaillée entre le récit et le livret, seulement quelques aperçus de scènes où la vision de la beauté, l'importance des yeux et le trouble de la vue sont des thèmes majeurs : « Alors seulement Nathanaël découvrit le visage au traits admirables d'Olympia. Seuls les yeux lui parurent étrangement fixes et morts. Mais comme il la regardait avec insistance au moyen de son télescope il crut voir se lever dans les yeux d'Olympia d'humides rayons de lune [...] Nathanaël était enchaîné à la fenêtre comme par un charme en contemplant sans se lasser la beauté céleste d'Olympia »¹². Dans un deuxième temps, invité à la fête que Spallanzani organise pour montrer sa fille, Nathanaël entend aussi sa voix : « Le concert commença. Olympia joua du piano avec une grande virtuosité et chanta de même un air de bravoure, d'une voix claire comme un cristal et presque tranchante [...]. Il semblait à Nathanaël que les roulades savantes exprimaient la jubilation céleste d'une âme illuminée par l'amour et quand après la cadence le trille vibra, prolongé et strident à travers la salle il n'y put y tenir ; comme étreint par des bras de feu, il cria tout haut de douleur et de ravissement : "Olympia !" »¹³. Alors que tout le monde constate la froideur mécanique y compris de la voix, Nathanaël ressent la glace mais il s'embrase. On voit bien revenir le feu de l'incendie qui a provoqué le traumatisme, sauf que maintenant il s'agit du désir érotique pour Olympia. Mais comme dans le récit, sur la scène il y a un autre couple, celui des complices dans la fabrication de la poupée, Spalanzani et Coppelius, l'inventeur et le trafiquant d'yeux : leur habileté se mesure à la crédulité du public qui tombe dans le piège de l'automate. Le poète/Nathanaël est le plus visé puisque il tombe amoureux d'une fausse image, se méprenant totalement sur le corps et l'identité de cette femme-machine. Il est néanmoins facile de se rendre compte qu'il est victime de son propre imaginaire, d'une confusion entre la réalité et la fiction. C'est un piège qui déclenchera la crise finale de folie.

¹² Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Contes* (bilingue), Paris, Aubier-Flammarion, 1968, p. 89.

¹³ *Ivi*, p. 93.

Dans la mise en scène de Carsen la première scène exhibe une poupée inerte, inanimée, devant laquelle Hoffmann s'extasie, ensuite entre en scène la même mais incarnée par la chanteuse jouant le pantin. C'est là que la virtuosité musicale, vocale et théâtrale se déchaîne : il s'agit, il est vrai, d'une chanson aux paroles assez simples et conventionnelles cependant la musique accentue le caractère mécanique, syncopé, répétitif.

Dans le conte d'Hoffman, *L'Homme au sable*, les enjeux de la vue, de l'objet de la vision, des appareils optiques (téléscope), sont des éléments essentiels pour provoquer le désir. Mais le charme des personnages féminins, émane aussi de la voix¹⁴. Ce qui justifie d'ailleurs le choix des trois contes par les librettistes de l'opéra : Olympia, Antonia, Giulietta, et la *prima donna*, Stella sont toutes des musiciennes et des chanteuses accomplies. Dans l'opéra l'apparition d'Olympia coïncide avec un seul air qui est *il pezzo di bravura*, et fait appel à la virtuosité (quoique moindre par rapport à d'autres morceaux du *bel canto*) de la voix de *coloratura*. Dans le texte d'Hoffmann la voix est associée à la pureté cristalline, à la clarté céleste, autant des traits qui traduisent la vertu virginale de la jeune fille et l'ardeur virile du jeune homme.

Dans les mises en scène les plus récentes on a tiré beaucoup partie de la poupée pour petites filles¹⁵ (Jerôme Savary, *Corégies d'Orange*, 2000) ; plus récemment l'automate est non seulement une machine téléguidée mais déclenche le mécanisme du désir. Or c'est justement de cela qu'il s'agit dans le conte de *L'Homme au sable*, comme dans l'opéra, d'une mise en scène du désir ; plus la 'femme' est froide, insensible, inexpressive, plus l'homme s'émeut jusqu'à perdre la raison. L'automate joue

¹⁴ Par contre l'analyse freudienne de *L'Homme au sable*, dans *L'inquiétante étrangeté* se concentre sur la vue et la perte des yeux : la menace d'arrachement des yeux, ne fût-ce que par ce personnage de contes de fées qu'est le marchand de sable, est l'équivalent de la menace de castration : « ...l'expérience psychanalytique nous met en mémoire que c'est une angoisse infantile effroyable que celle d'endommager ou de perdre les yeux. Beaucoup d'adultes sont restés sujets à cette angoisse et ils ne redoutent aucune lésion organique autant que celle de l'œil. N'a-t-on pas d'ailleurs l'habitude de dire qu'on tient à quelque chose comme à la prune de ses yeux ? L'étude des rêves, des fantasmes et des mythes nous a ensuite appris que l'angoisse de perdre ses yeux, l'angoisse de devenir aveugle est bien souvent un substitut de l'angoisse de castration » (Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Garis, Gallimard, 1985, « Folio Essais », p. 231). Cette menace refait surface lorsqu'il est question de donner/enlever des yeux à l'automate Olympia qu'à ce moment re-présente pour Nathanaël la projection de son angoisse et de sa castration.

¹⁵ Dans la version de Jérôme Savary pour les *Corégies d'Orange*, Olympia est une poupée de porcelaine, entourée de répliques géantes, dans celle de Carsen le mannequin étendu sur la table d'opération ressemble à une poupée Barbie.

à merveille le désir de l'autre, ainsi exhibé. Il est évident que le texte d'Hoffmann fournit une matière narrative et imaginaire extrêmement riche (comme l'analyse de Freud d'ailleurs en témoigne) ; ce que l'opéra reprend et souligne est l'enjeu spectaculaire, visuel, et même divertissant des mécanismes d'Éros. Cependant Nathanaël et le poète Hoffmann ne perdent pas la tête uniquement à cause de l'amour d'une femme, mais par les manipulations des personnages diaboliques, sinistres, effrayants qui, après les avoir attirés dans un piège, leur enlèvent l'objet désiré, soit en le détruisant sous leurs yeux (Olympia emportée ou déchiquetée par Coppélius) soit en le poussant à la mort (Antonia).

Si Olympia comme toutes les jeunes filles est d'emblée le prototype de la « giovine sì bella e pura » elle ne résiste pas aux avancées et révolutions féministes, dont les dernières mises en scènes semblent prendre acte. Dans celle de Robert Carsen (2002) elle n'est pas uniquement un appât pour le jeune poète fou, mais au fur et à mesure qu'elle chante son air « Les oiseaux dans la charmille » elle devient de plus en plus une Olympia Madonna, *superwoman* désirante, sexy, star. Par l'inversion de rôles m/f, ce n'est plus lui qui s'enflamme, c'est elle qui se jette sur lui. Les roulades et les trilles sont joués comme les marques du plaisir sexuel de la femme Olympia qui jouit de son propre chant, semblerait-il. Or cette interprétation n'est pas totalement injustifiée, puisque Olympia est un véritable miroir aux alouettes (« Les oiseaux dans la charmille... ») : c'est une machine conçue et réalisée pour séduire et faire perdre la tête au pauvre poète. Et tout cela selon les formes postmodernes de la performance (circulation, dérives, production des corps désirants). À l'encontre de toute vision naturelle du corps d'une femme, elle est un artefact, une fiction et un automate, ce qui semble suffire à déclencher le désir, l'amour et l'érotisme. Elle est bien sûr télécommandée, manipulée, programmée par Spalanzani, détruite par l'autre père maléfique Coppélius, offerte et puis retirée au pauvre Hoffmann, et à vrai dire dans cette série de manipulations on reconnaît difficilement le scénario sacrificiel de la femme à l'opéra, puisque très clairement cela devient de la parodie, de l'opéra tragicomique.

*

Or cette transposition dans le langage scénique et spectaculaire postmoderne, est beaucoup moins aisée dans les actes suivants et en particulier celui d'Antonia, inspiré par le conte *Le Conseiller Krespel*. Antonia est reléguée et enfermée par son père dans la maison avec interdiction de

chanter, par une sorte d'obscur prédiction ou présage : si elle chante, elle meurt. Antonia, est *soprano lirico* et donc cela semble démentir le classement auquel je faisais référence au début, quant aux voix légères. En fait c'est en cela que l'intervention musicale d'Offenbach est intéressante, parce qu'elle introduit une série de variantes et de contrastes avec une répartition des rôles qui multiplie la palette et la gamme des voix féminines et masculines. Antonia incarne une certaine figure de l'amour romantique : elle a hérité de sa mère chanteuse une voix exceptionnelle. Elle est donc une sorte de double de la voix de la mère cependant unique et sublime. « La voix d'Antonie avait un timbre très particulier, étrange même, semblable tantôt à un soupir de harpe éolienne, tantôt aux roulades du rossignol. Il semblait que ces sons fussent à l'étroit dans la poitrine humaine. Antonia brûlante de joie et d'amour, chantait sans se lasser ses plus beaux airs, et B. jouait dans les intervalles comme seul peut le faire l'enthousiasme enivré du bonheur »¹⁶. Son père, le conseiller Krespel, est un musicien un peu particulier : il achète des violons et il les ouvre pour découvrir le secret de leur âme, à savoir leur voix, et il fait de sa fille la complice de cette opération presque chirurgicale. Il est présenté dès le début de la nouvelle comme quelqu'un d'étrange, de mystérieux, de fou, qui arrive dans la ville et commence par faire construire une maison sans portes ni fenêtres, celles-ci seront placées par la suite à des endroits complètement incongrus. Tous ces éléments ne sont nullement repris dans l'opéra, dans lequel on ne retient que la relation entre Krespel, Antonia, le poète/musicien amoureux, et puis le spectre de la mère évoquée par le Dr Miracle. Dans l'opéra les raisons de cette fatalité ne sont pas claires. Antonia est qualifiée d'artiste et donc elle a une âme, une voix. Hoffmann l'aime en tant que femme et en tant qu'artiste. Il ne s'agit pas de l'argent mais de la gloire qui est mise en balance avec l'amour conjugal qui les attend, puisqu'en l'épousant elle devrait renoncer au chant et à la musique.

HOFFMANN, ANTONIA

À l'amour soyons fidèles !

Que ses chaînes éternelles,

HOFFMANN

Ah ! gardent nos cœurs, nos cœurs

Du temps même vainqueurs, du temps vainqueurs!

À l'amour soyons fidèles !

¹⁶ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Le conseiller Krespel*, in *Contes* cit, p. 173.

ANTONIA

Oui, gardent nos cœurs
Du temps même vainqueurs !
À l'amour soyons fidèles !

HOFFMANN

J'ai le bonheur dans l'âme !
J'ai le bonheur dans l'âme !
Demain tu seras ma femme !
Heureux époux,
L'avenir, l'avenir est à nous, est à nous !

Intervient à ce point le Dr Miracle qui donne une autre version de ce futur idyllique :

Ce doux frémissement de la foule pressée
Qui murmure ton nom et qui te suit des yeux !
Et le soir, aux clartés confuses de la scène,
Quand ta voix dans les cœurs émeut les passions,
De ce peuple amoureux qui te salue en reine,
N'entends-tu pas déjà les acclamations ?
Voilà l'ardente joie et la fête éternelle
Que tes vingt ans en fleur sont près d'abandonner !
Pour les plaisirs bourgeois où l'on veut t'enchaîner
Et des marmots d'enfants qui te rendront moins belle !

Le même personnage fait alors apparaître le spectre de la mère et commence un duo qui devient progressivement quatuor

[elle chante]

Un seul moment encore à vivre !
Un seul moment encore à vivre !
Et que mon âme vole aux cieux !
Et que mon âme vole aux cieux !
mon âme vole aux cieux!

[...]

LA VOIX

Ma voix t'appelle ! ma voix t'appelle !
Ma voix t'appelle comme autrefois !...
Chante toujours, ma fille ! Chante !
Ma voix t'appelle !
Chante ! chante !
Ma voix t'appelle comme autrefois !
Chante toujours, toujours!

MIRACLE

Chante! chante! chante encore !

[*faisant semblant de jouer du violon*]

Sa voix t'appelle !

Chante toujours, sa voix t'appelle, Antonia !

[*jouant*]

Antonia, attirée par l'appel du spectre de sa mère, ne peut donc se soustraire au chant puissant et sublime qui la condamne à mort. Selon certaines interprétations, Antonia représente l'artiste qui 'meurt' à la vie et à l'amour, pour se consacrer corps et âme à son art. En tant que jeune fille vouée à l'amour (conjugal) Antonia se rapproche d'Amina de *La Somnambule* mais en elle il y a un autre destin, une autre vie, qui est celle de l'artiste : si elle obéit à celle-ci elle doit renoncer au monde humain, terrestre. Pour Olympia comme pour Antonia, il est évident que l'enjeu est l'art ou la vie. Chanter (vivre) et mourir les concerne au plus près. Cependant c'est sur la relation du poète/musicien à la femme/artiste que porte la scène ; c'est très significatif que dans l'opéra la présence d'Hoffmann incite Antonia à transgresser l'interdit paternel et donc à chanter, et dans un deuxième temps c'est le Dr Miracle qui la pousse à bout en évoquant la voix de la mère et donc l'incitant à chanter jusqu'à la mort¹⁷.

Ici le livret simplifie forcément et théâtralise ce qui est quand même très dense au niveau du texte d'Hoffmann à savoir la menace du chant, de l'art poussé au plus haut niveau qui est un trop plein de vie, de désir de jouissance auquel le corps de la jeune femme ne résiste pas et donc elle périt de cet excès. Mais aussi ce lien étrange entre les voix de la mère et de la fille, une sorte de généalogie artistique qui s'ajoute à l'autre, celle du sang, contre laquelle le père ne peut rien. En termes freudiens, le chant d'Antonia (et aussi peut-être d'Olympia, mais autrement) est au delà du principe du plaisir, puisque comme dirait Barthes cette fois (mais ayant Freud à l'esprit) il ne s'agit pas de plaisir mais de jouissance¹⁸.

*

¹⁷ Rappelons aussi que la chanteuse de Donna Anna dans la nouvelle *Don Juan* meurt à la fin de l'opéra.

¹⁸ L'antagonisme de l'esthétique romantique entre Art et Vie, amour humain et amour de l'œuvre d'art, est l'une des clés de lecture du texte d'Hoffmann, mais il y a d'autres tensions et rivalités : par exemple entre la fabrication de la poupée parfaite et la génération de cette voix/corps (les chanteuses mère et fille), dans les deux cas l'intervention des 'pères' est extrêmement problématique.

On pourrait considérer en fait que tout au long de ces histoires dont Hoffmann est à la fois le protagoniste, la victime et le narrateur, il n'est question de rien d'autre que de l'amour, du désir, du plaisir, de la sensualité déclinés dans différentes scènes et figures. Or l'amour surgit au milieu d'une singulière et mythique triangulation car il y a toujours un tiers qui mène le jeu, qui tire les ficelles : dans le dernier épisode, celui de Giulietta, le personnage diabolique s'appelle Dapertutto (Partout) ; c'est lui qui convainc Giulietta de demander à Hoffmann son reflet en lui promettant un diamant fabuleux. Aussitôt exalté par le plaisir, cette fois davantage sensuel et érotique, Hoffmann cède à cette demande et tout de suite se rend compte du piège et s'enfuit horrifié, après avoir tué le rival Schlémil. Ainsi il a encore une fois tout perdu, la femme qu'il aime, l'argent (il vient de tout jouer aux cartes) son reflet (il ne se voit plus), son innocence.

Si l'on pleure ou on déplore la mort de Violetta ou de Mimi ou de Madame Butterfly, on rit de bon cœur à la fin d'Olympia. Or il est évident que le registre comique nous force à cela, mais il est intéressant de nous interroger sur cette désacralisation du 'sacrifice' de la vertu virginale de la jeune fille, et aussi, simultanément du côté diabolique du méchant et de l'idéalisme du poète. De plus, le héros de l'histoire, le poète justement, est celui qui subit tous les échecs, cependant il n'est pas voué au sacrifice, au contraire il est sauvé par la Muse : c'est elle qui aura le dernier air.

Toutefois cette fin désastreuse n'a rien de tragique, au contraire elle est dans le même registre grotesque des parties précédentes. Après tout ce n'est qu'un automate, et même les poupées finissent souvent de la même façon... Ce n'est pas un drame finalement. À vrai dire il y a une version qui est très différente et que je trouve paradoxalement très juste, qui récupère l'étrangeté du côté de la mélancolie d'Olympia, jeune fille abandonnée à elle-même sans personne et qui s'éveille à l'amour, au désir, à elle-même c'est une des interprétations les plus justes je crois de Natalie Dessay et même musicalement moins 'brillante' mais beaucoup plus intime. Or dans ce cas il ne s'agit plus d'une poupée, mais d'une jeune fille au fond plus proche d'une Amina, désemparée et peut-être en train de naître à une nouvelle vie.

Il faut admettre que si les mises en scène ressortent les traits parodiques de cet opéra, il n'empêche que l'ancrage de la musique et de l'histoire (le livret) à la poétique romantique (Hoffmann) résiste à cette interprétation : Antonia e Giulietta sont plus qu'Olympia exemplaires. Giulietta est la

courtisane experte du plaisir et savante du désir de l'autre (masculin) ; Antonia meurt de cet amour de l'art, du chant qui ne peut tenir dans le cadre d'une vie ordinaire, et d'un amour conjugal. Et le poète ? Ou plutôt et la Muse ? Après tant de défaites et de déceptions, toujours perdant le poète revient grâce à la muse à son art suprême, consolation et dépassement. Il en va de même pour la conception de cet opéra, entre l'hommage à la musique et au compositeur par excellence, Mozart, et la tentation de le dépasser vers d'autres formes de composition théâtrale et musicale : cela conduit à des formes de contamination, d'opéra dans l'opéra (méta-opéra), à un dédoublement des scènes et des plateaux, et surtout au choix du poète et du compositeur comme protagoniste et narrateur dans ces différents niveaux.

***Ariadne auf Naxos* di Hugo von Hofmannsthal.**

Il verso cantato tra comicità e sublime: tempo, spazio e sogno

Antonio Meneghello
Comédien

Questa riflessione tende a sottolineare alcuni temi che l'autore ha trattato nel corso della sua ricerca artistica ed esistenziale con una particolare attenzione allo specifico letterario orientato alla scena. È il 1916, sotto i terribili colpi del mortaio tramonta la Belle Époque. Il prologo quasi da operetta, ricco di spunti e dettagli che avranno sviluppo, introduce l'eroina abbandonata del mito. Le note di Strauss accompagnano verso l'apoteosi annunciata. Secondo la migliore tradizione drammaturgica Hofmannsthal non trascura precise didascalie e indicazioni sceniche che un maestro della regia come l'amico Max Reinhardt sapeva seguire al millimetro e rendere operative, specie nel sempre delicato rapporto con gli interpreti. I dialoghi a due che preludono all'ingresso del Compositore soprano, vorticosi e atti a creare un'attesa, conducono diretti in medias res: «...oder niedrige Posse in der italienische Buffo – Manier!»¹ Che sia davvero una catastrofe inevitabile, una vergogna incancellabile? Il 700 non sembra aver risolto la diatriba insanabile tra Gluck e Paisiello. Ma proseguiamo alla ricerca, magari in trasparenza, del palinsesto che pare emergere. Anche l'ingresso di Zerbinetta ci consola in questa frenetica farsa, poiché sappiamo che non ci abbandonerà più, pur con le dovute intermittenze, e dirà poi: «...So ist es doppler schwer, sie lachen zu macher»². È il riso di Bergson, quello esclusivo dell'essere umano, che scavalca l'emozione e si rivolge all'intelligenza. Nella sua funzione sociale, la comicità spiazza la logica e – *castigat ridendo mores* – mette in moto a vuoto l'automatismo. È l'inconsapevole che pretende di sapere, la persona che si trasforma in cosa, come un robot. Il teatro come gioco, ricorda Bergson, rimanda al

¹ «...una farsaccia nel genere buffo degli italiani!»

² «...È una bella fatica farli ridere».

tempo della nostra infanzia. La tragedia eviterà la materia, qui la comicità utilizza il corpo e mostra che il pensiero è un'entità vivente. Superare le convenzioni che impediscono la nostra spontaneità e libertà, questa sembra essere la missione del comico: farci vibrare all'unisono con la natura. L'ostacolo principale è evidenziato dal nostro autore: la vanità. I nostri personaggi ne sono inzuppati e l'amarezza è spesso tutto ciò che rimane, un'occasione sprecata, un'esistenza mancata. Sarà Arianna a mostrarci l'alternativa? L'opera consente al nostro librettista di superare i limiti della commedia: il suono, l'intonazione, con una sottrazione di senso ci riporta finalmente nei territori del sogno. Ed ora ecco un passo davvero impegnativo anche per il Komponist soprano sotto il profilo dell'interpretazione attoriale – «Ohne sich verspottet zu glavisen»³ – e ancora le indicazioni dell'autore, semplici precise e inequivocabili: «(wutend) ... (Pause, dann mit verändertem Ton, ganz gemutlich)»⁴. Ecco le maschere, e purtroppo una battuta che Strauss, come indica Franco Serpa in un programma di sala scaligero, non ha musicato: «Die kulissen sind Felsen, und wir plazieren uns dazwischen»⁵. Certo questa frase, nell'economia della battuta, avrebbe restituito il teatro al gioco, per usare un meccanismo, invero fanciullesco, che piaceva a Rehinard. La tecnica raffinata dei *Meinungen*, la cosiddetta 'immedesimazione', non può trovare qui applicazione, e avrà poi sviluppi talvolta monocordi con Stanislavskij, fino agli errori su Cecov che Visconti saprà mostrare e risolvere, restituendo profondità al genere comico. Ora il compassato e scostante Haushofmeister informa papale con la sua voce recitante e declamata a contrastare le parole musicate e costituire un perno, motore immobile cui ruota attorno la vicenda. È l'irresistibile abbraccio della nostalgia d'un genere incantevole, che va da *Il flauto magico* a *La figlia del reggimento*. La *Tanzmaskerade* dovrà andare in scena 'contemporaneamente' all'opera, ovvero: «Gleichzeitig». In altri termini, simultaneamente, come se il tempo reale e quello teatrale marciassero su binari paralleli per poi rischiare una vera e propria collisione. Ciò ricorda il coincidere di centro e circonferenza di Cusano e poi 'l'ovunque e nessun luogo' dei romanzi di Hermann Hesse. Le categorie aristoteliche restano come sospese e ciò coinvolge non poco i nostri cantanti comici, così gelosi. E il tempo della vita viene messo a dura prova dal mecenate ben poco sensibile che presenta il suo potere dato dalla ricchezza, il tempo economico, quello che il mercato impone, allora come ora, il dio

³ «Senza accorgersi d'essere beffato».

⁴ «(furioso)... (silenzio poi con voce diversa, cordialmente)».

⁵ «Le quinte sono scogli e ci mettiamo lì in mezzo».

denaro. Continua il Compositore a illustrare alla cantante le sue intenzioni e con perfetta, astratta chiarezza, Hofmannsthal fa dire: «Verwandlung»⁶. È lo stesso termine tedesco usato per i cambi di scena ma qui è tutto a modificarsi, il corpo e diremmo quindi lo spazio, e infine l'anima: «... entsteht wieder in seinen Armen! – Daran wird er zum Gott»⁷. Certo una bella gatta da pelare per l'interprete qui Primadonna. Il teatro d'opera è per il poeta luogo privilegiato a manifestare questa dimensione spirituale, il perfezionamento. Siamo finalmente al crocevia del nostro viaggio nel prologo teatrale: «Ein Augenblick ist wenig, ein Blick ist viel»⁸. Dice Broch che Hofmannsthal è lirico per natura, non si immedesima ma si vede agire, si guarda dal di fuori... È il teatro come sogno, la rappresentazione della bellezza che riconduce a Plotino, essenza trasfigurata, autosuperamento. Lo sguardo interiore coglie il simbolo, atemporale e trascendente, l'intuizione. Ma la vivente incarnazione di cui parla Broch, è qui vivificante, l'umano e il divino. Realtà, che va conosciuta e vissuta, condivisa, per essere trasformata. Interessante la critica giovanile dell'autore al D'Annunzio, ammirato ma letto come sguardo meduseo, che analizza per annichilire, trafigge e non trasforma né trasfigura. La formazione, la *Bildung* di Hofmannsthal, avviene attraverso l'imgo, la scena del sogno, dell'inconscio che il teatro custodisce da sempre. Sono le epifanie a guidare il labirinto verticale, la *theoria* in senso filologico e dantesco. I saggi giovanili sul D'Annunzio mostrano la mancanza di Rivelazione, molto prima della svolta interventista. È uno sguardo che lotta contro se stesso, la poesia come ponte che vuole incontrare il silenzio, l'amore. Le regie che mostrano il bacio tra Zerbinetta e Komponist forse fanno davvero centro, perchè è iniziato l'inevitabile e sconfinato viaggio, dagli occhi alla bocca. La situazione letteraria ci ricorda la psicologia della percezione e rimanda agli interessanti studi di Merleau-Ponty e Lacan ma è nell'ambito squisitamente teatrale che orientiamo la rotta: «Vergibt sich in Aonen / ein einziger Augenblick?»⁹ È l'istante di Platone, che lo situa tra tempo ed eterno. Qui più di un passo rimanda alle *Elegia romane* del D'Annunzio ma il riferimento principale dello 'sguardo' non può che ricordarci l'omonimo titolo di Goethe, nella sensuale memoria d'un giardino palermitano. La consapevolezza porterà al passaggio dal primo al secondo *Faust*, come rileva il nostro librettista, dalla tragedia alla festa liturgica,

⁶ «Trasformazione».

⁷ «...vive di nuovo tra le braccia di lui! – Egli così diventa un dio».

⁸ «Poco è un istante, tante cose uno sguardo».

⁹ «Si perde un solo istante nelle ere infinite?»

alla musica che colma l'attimo nell'assoluto. Ancora il tempo di Agostino, quello che non si può misurare, ne mettere in banca o in frigorifero ma solo condividere. I nostri artisti mostrano come questi concetti, così radicati alla nostra vita reale, trovino espressione e possano diventare semplicemente fruibili e comprensibili grazie al teatro e all'opera lirica, oggi così indispensabile. Arianna vive il suo viaggio interiore nel tempo, quello che trasforma il piombo in oro, la figlia in madre, mentre la sabbia nella clessidra scende senza sosta e attende d'essere capovolta, ancora. Una breve schermaglia nel dialogo scenico ed ecco tornare questi temi. Sarà l'epistolario tra i nostri artisti a fornirci altri importanti elementi in base ai quali orientare il nostro viaggio, come una bussola. Voluminoso e complesso, il carteggio è perfino ostico; tra incomprensioni e quant'altro, troviamo spiegazioni davvero esemplari, come nel Marzo 1911 in riferimento alla prima versione di *Ariadne* la figura della Spirale, nel rapporto tra passato, presente e futuro. Figura tra le più esplicative di Hofmannsthal per il diretto collegamento geometrico e musicale. E con il fischio di Zerbinetta, che spesso purtroppo non viene eseguito, volge al termine il nostro prologo. Singolare la scelta del librettista di introdurre tematiche così complesse ed elevate nel contesto della comicità, proprio come nel caso del *Don Giovanni* di Da Ponte e del *Falstaff* di Boito, la sintesi tra buffo e tragico è significativa ad esprimere la modernità. Il cambio di scenografia annunciato nei dialoghi per la sua triste sobrietà, intimista e disadorna, è stato recentemente rielaborato e trasposto in chiave scandinava ma il freddo che la musica trasmette è tutto interiore alla nostra eroina, e qui il contrasto con gli elementi naturali che dalla Mitteleuropa ci catapultano nel mediterraneo è davvero sostanzialmente atemporale e intimista, e non sembra proprio cercare notti bianche o aurore boreali. Vogliamo però credere ad un accenno iperboreo, per evitare scontate operazioni metalinguistiche. Ma torniamo a noi, alle interessantissime indicazioni del librettista: le due Ninfe ai lati di Arianna; Echo in fondo, ai lati della grotta («...Echo ruckwärts an der wand der Grotte»). L'uso dello spazio è dato dalla profondità, e il canto, anche nella sua percezione fisica dovrà costantemente ricondurci a questa intenzione, alla realtà del teatro. A tre, vola il contrappunto di Strauss. Echo ha il triste compito di dar voce al dolore di Arianna disperata ma l'indicazione sullo spazio scenico è cambiata: «(in der kulisse)»¹⁰. Inizia o meglio continua il rimpattino tra voce ed immagine. Dicono i maestri del medio oriente che il suono passa, la luce no. La ninfa Dryade inaugura un termine che in breve verrà citato sette volte: «Herzen», cuore.

¹⁰ «(In quinta)».

Il luogo dell'intelligere, secondo gli orientali e forse solo un muscolo per noi che invece viviamo nella terra del tramonto, l'occidente. L'autore aveva intuito nella sua *Brief*, la famosa *Lettera di Lord Chandos*: «... wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken»¹¹. La battuta suona stucchevole ma un concetto fondamentale come insegna la Patristica orientale, la Filocalia e gli Anacoreti della Tebaide che ispirarono *Le tentazioni di sant'Antonio* di Flaubert e Salvador Dalì. Finalmente arriva anche la luce, evocata da Arianna: «(Sie traumt vor sich hin)»¹². Il teatro, la scena, è visione del sogno che mostra il significato, con un semplice raggio di luce, a volte misterioso e irreale. Arianna ci aveva ricordato: «Ein schönes war, hiess Theseus – Ariadne»¹³. L'androgino, di cui scrive Joséphin Péladan, lodando un Cherubino perfino balbuziente, il controverso artista che saprà coinvolgere Satie, ed influenzerà il nostro librettista in uno dei capolavori più trascurati, *Edipo e la Sfinge*. Il Balzac di Séraphitus-Séraphita sul quale si sofferma il librettista nei saggi e dialoghi quasi platonici, giovanili. Teseo ci fa tornare a Plutarco. Che sia proprio il distacco? Il vuoto per cadere? Meno male che c'è la nostra Zerbinetta in agguato e si fa strada nell'inconscio. Arlecchino, in quinta, le chiede come fare ed ecco la formula magica: «Tu prova con la musica»¹⁴. L'isola prende il volo, Naxos sembra la ruota del Prater e la nostra Echo ha un'altra difficile incombenza, l'autore è ancora esigentissimo: «Seelenlos»¹⁵. È il cosiddetto 'straniamento', quello del teatro orientale e di quello epico di Brecht. Altra didascalìa spesso completamente trascurata. Echo ripete, come un uccellino. Non fosse la tenera Echo sarebbe Narciso: il delicato rapporto tra suono e immagine, nota e fonema continua a tormentarci con le sue inusitate prospettive. Arianna continua a sognare, ora però si alza, accetta il distacco dalla madre terra, attende Hermes. Finalmente il silenzio: «... stiller Gott». Arianna vuole guardare, vedere e spegnere il tempo: suono dei suoi ricordi, l'eco del suo dolore insopportabile. Ecco le maschere anziché il dio, e qualcosa di sacro forse hanno anche loro. In quegli anni anche l'*Arlecchino* di Busoni trova spazio sulla scena internazionale. Ma i quattro comici danzano e cantano. Si ripete la parola «vento», che si avverte sul viso e asciuga il pianto di Arianna, senza lasciarsi vedere, come per magia, la natura, quella che lotta con la cultura convenzionale. È il balletto cantato, la Tanzmaskerade

¹¹ «...se cominciassimo a pensare con il cuore».

¹² «Tra sé ella continua il suo sogno».

¹³ «Una creatura bella, aveva nome Teseo – Arianna».

¹⁴ «Versicht es mit musik».

¹⁵ «Senza sentimento».

che all'autore ricorda Luciano e la danza arcaica, sintesi e corpo che diventa parlante umanità. Il vento introduce Arianna e noi al tema forse più bello e risolutivo: l'invisibile (*unsichtbar*). Il vento asciuga le lacrime e l'autore lo cita in una poesia giovanile, come l'aria, il simbolo della libertà, dell'inafferrabile, il contrario dello scoglio e delle onde, e del fuoco che brucia dentro. Quel fluttuante su cui rifletteva Hofmannsthal nei paradigmatici saggi giovanili, l'angoscia dell'abisso senza nome che circonda e assedia l'esistenza. È singolare che certa pittura giapponese si raccolga sotto l'indicazione Yukyio-e, 'fluttuante'. Ancora Eckart, indica una mistica dell'immagine, cara all'autore, come parola trasparente. Anche Zerbinetta si trasforma, Arlecchino sembra un principe di Carnevale ma ecco la nostra deuteragonista si svela, o scopre finalmente ciò che il demiurgo poeta aveva in serbo per lei, fin dall'inizio, ovvero la scarpetta scalzata. È ciò che intriga i nostri comici, ora dal volto mascherato, forse ancor più del contenuto: un pizzico di perversione davvero costumata. È la fiaba forse più antica e diffusa nel pianeta, la più indagata anche a livello inconscio, il vero rito di passaggio. La vicenda deve però continuare e risolversi, dovremmo proprio esserci: arriva il Divino. È il Bacco del Poliziano e del Rinascimento italiano ma ci riporta alla tragedia di Euripide ed a quella intima e devastante dei ditirambi di Nietzsche che terminano proprio con la figura di Arianna. Non c'è una battuta superflua: Dryade, puntualmente ripresa da Echo, ci dice che è un Dio giovanetto («Ein junger Gott»). Ancora Dryade ci parla del Divino, orfano di madre dalla nascita e poi nutrito dalle Ninfe, ed Echo ripete il verso ma in modo «esultante». È l'aspirazione alla maternità, così cara al poeta che la tratterà nel suo *Die Frau ohne Schatten*, altro capolavoro assoluto e poco apprezzato che porterà ad una lunga separazione creativa tra i due artisti fino a risolvere in *Elena egiziaca*, ancora forte di un alternanza e compresenza di forme fiabesche e tragiche, stavolta risolte nella sintesi tra epica e teatro. Qui le Ninfe, quelle che nutrono, fanno ricordare le Madri di *Faust* di Goethe, le depositarie di quella che oggi come ieri potremmo chiamare creatività. Ancora due volte il termine «vento» e poi «vino» tipico di Bacco certo ma qui è quello affatturato di Circe e sembra ancora Goethe ma al contrario, come se il 'libro del coppiere' prendesse tutt'altre valenze, per completarsi. Bacco arriva sì ma la sua voce lo precede, il suono misura lo spazio ed introduce il corpo, appare sullo scoglio ma non è visibile ad Arianna e alle Ninfe. Come il fulmine che serpeggia pochi attimi prima del tuono, arriva il Dio. Le nostre Ninfe incorniciano il dialogo degli innamorati che non si riconoscono. Non fossimo nei territori del sublime, sarebbe proprio tutto

da ridere. Bacco è proprio buffo e non c'è verso di farglielo capire, Arianna addirittura poi lo crede Teseo, ed un'altra battuta purtroppo tagliata sulla partitura e quindi non cantata. Bacco: «Come? Tu mi conosci? Sapevi già di me?» Eppure l'esperienza precedente è indispensabile al dialogo e all'azione. Il finale de «La Torre» del nostro autore si conclude proprio con l'impossibilità di essere conosciuti qui e ora, ma solo fuori dal tempo, dalla vertigine, come una stella, nello sguardo verticale che trascende. Ora l'equivoco risolve, viene varcato il confine e Arianna finalmente chiude gli occhi. Bacco la vede ma la domanda non si interrompe qui come per Andreas nella Venezia di Sacramozo e dello sdoppiamento. L'autore ci ricorda che l'apparizione del padre fulminò la madre. È l'elemento che mancava, o meglio ritorna, il fuoco, che dà il titolo al romanzo del D'Annunzio e segna l'ennesimo punto di contatto con Hofmannsthal pur con differenze e distanze inaccessibili ma complementari e speculari. Siamo a Venezia tra le note dell'*Arianna* di Benedetto Marcello. Il Vate cita Vincenzo Cassani nel finale del coro riferito a Bacco: «Viva dell'Indie / viva del mari / viva dei mostri / Il domator». È davvero un Dioniso-Orfeo, questo che placa le forze della natura e le fiere. Ora un passo di poco seguente dall'aria: «Come mai puoi / vedermi piangere». Nasso-Venezia ha il suono del cuculo e la laguna è quasi pastorale, l'Imaginario scrive una sensazione già avvertita ne *La città morta* e squisitamente ellenica: «La favola vaniva, l'inganno del tempo era abolito». Poi il D'Annunzio, che vive ancora l'insofferente e spregiudicata ricerca di libertà prima che la sfida si storni sulla gloria e il comando, definisce in modo esemplare il compito del librettista: «Le singole parole... vi smarrivano ogni significato... si cangiavano in note... rivelatrici». È l'alchimia tra suono e significato, la parola intonata, come quella di certe lingue africane e di pochi dialetti superstiti, come il veneto del Goldoni, anch'egli librettista dimenticato. E l'elemento naturale riappare nel romanzo: «Fuoco e acqua... ebbero un verbo... per raccontare i miti...». D'Annunzio torna alle origini, l'*Arianna* di Monteverdi, il brano superstite: «Lasciatemi morire», in particolare la strofa del Rinuccini: «E che volete / che mi conforti / in così dura sorte / in così gran martire / lasciatemi morire». La citazione nasconde l'angoscia ancestrale dell'abbandono e punta su quello che sarà il testo più magistrale del pescarese, una decina d'anni dopo, poco prima della rottura, politica e personale con Hofmannsthal. Ma torniamo al romanzo: gli spettatori sono rapiti dalla bellezza musicale e teatrale, come: «...dall'aquila fulminea, da cui Dante fu rapito insino al fuoco». D'Annunzio cita il sommo poeta in un passo del IX Canto del *Purgatorio*.

Martirio e fuoco, manca solo un elemento per completare il quadro, ed ecco quasi a spiazzare la logica, a trovare una relativa minore per dare circolarità alla forma, una canzonetta popolare, cullante e dolcemente crudele: «Do beni vu gavè / Beleza e zoventù / Co i va no i torna più...» Bellezza e gioventù: sarà *Le martyre de Saint Sébastien* a fornirci nuovi spunti, e contatti tra i due grandi scrittori. Anche la musica di Debussy accompagna all'ascesi, quella musica che *mondum transcendit*. L'incipit è il tema dell'amore: «Frère, que sera-t-il le monde, / allégé de tout notre amour ?». È un amore d'estasi e delirio, questo che prelude al martirio del santo, ma anche Arianna non manca di fisicità e d'ironia che si continua a percepire. Il carteggio con Strauss risolve le distanze con la semplice e profonda verità: ci vuole più amore. È un D'Annunzio davvero singolare quello che nel tumulto fa dire: «Qui crée, si non le feu ? C'est le douleur qui crée»¹⁶. Pare proprio una battuta della nostra opera cui torniamo finalmente. E dopo la voce del Dio che angoschia, quella commossa che bacia. Dal narcisismo al dono, il delicato passo dalla madre al padre per restare nell'ambito della psicologia del profondo, quella delle tragedie, della realtà. Poche opere d'arte come il cartoon Bamby hanno saputo comunicare questo mutamento e crescita verso la maturità. La tanto agognata trasformazione sta avvenendo, meravigliosa, dopo che un'ultima angoscia sognante sembra disturbare il compimento. Arianna: «Blickt nicht aus dem Schatten deines Mantels / Der Mutter Auge auf mich her»¹⁷ Per quanto squisitamente psicanalitico il tema ci riporta allo sguardo interiore, al neoplatonismo e a Novalis e al terzo occhio tantrico di Mircea Eliade, e in fondo anche a Polifemo. Arianna ora realizza, che il dolore è terminato, il vuoto è sopra, le altre stelle l'attendono. Un gesto ancora la trattiene: «Lab meine Schmerzen nicht versoren sein!»¹⁸ Ora si 'astrae', riflette sul passato superato, osserva l'impronta che ha lasciato e non accetta che il tempo inesorabile cancelli la sua piccola orma sulla spiaggia? Bacco ora riconosce che proprio il dolore della sua innamorata l'ha arricchito, l'amore ha permesso l'alchimia del mutamento. Certo non è solo l'ingresso dell'oriente in occidente, la sintesi di civiltà che ancor oggi si fronteggiano, con le loro contraddizioni e i loro terribili eccessi. E nemmeno la globalizzazione che cancella tutto e confonde identità e millenni imponendo un sistema che si rafforza sempre più in base al consenso occulto che riesce a insinuare. Prima del sipario c'è ancora Zerbinetta, la comicità trionfa ma

¹⁶ «Chi crea se non il fuoco? Il dolore crea».

¹⁷ «Dall'ombra del tuo manto non è fisso / su me lo sguardo di tua madre?»

¹⁸ «Il mio dolore fa che non si perda».

non ha più l'ultima parola come nella prima versione, in Molière. Ecco gli applausi scroscianti, è davvero finita questa replica, ce ne saranno altre, più o meno fedeli alle intenzioni dell'autore. Incrostazioni colte e forzature continuano inestirpabili ma Arianna è qui. Le conclusioni ci portano lontano, a continuare il viaggio del mito, a riscriverlo sulla scorta dell'odierna 'fine della storia'. Arianna ci guarda, il suo canto inaudito ci accompagna, nel baccano della città, tra le suonerie dei cellulari. Il verso cantato, la sillaba e la nota custodiscono ancora, per fortuna, il segreto dell'arte, la sua malinconica comicità, il sublime.

Citazioni da:

Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss, *Arianna a Nasso*, trad. di Franco Serpa, Milano, Teatro alla Scala, 2000.

Gabriele D'Annunzio, Claude Debussy, *Il martirio di san Sebastiano*, trad. di Ettore Janni, Milano, Treves, 1911.



Dans le royaume du rythme. *L'Enfant et les sortilèges* entre traduction littéraire et mise en musique

Paola Cadeddu

Université de Versailles-Saint-Quentin

Traduire l'opéra reste, encore aujourd'hui, l'une des tâches parmi les plus complexes dans le métier de traducteur. Touchant autant à la représentation musicale et théâtrale qu'au caractère littéraire du livret, elle nourrit le conflit existant entre celles que l'on aurait autrefois pu appeler la fidélité à la musique et la fidélité au texte. Un conflit qui semble destiné à déboucher sur une déclaration d'impossibilité permanente, sans jamais parvenir à une issue satisfaisante.

Il s'agit d'un problème qui nécessite d'être analysé d'autant plus quand l'auteur est un écrivain et que son livret s'inscrit, à juste titre, dans sa production littéraire. C'est le cas de *L'Enfant et les sortilèges*, écrit par Colette et composé par Maurice Ravel. On se demande si une traduction respectant la structure musicale serait-elle suffisante, et s'il faudrait – et dans quelle mesure – tenir compte de la valeur littéraire du texte. Car si on ne peut pas faire abstraction de la mise en scène, de la structure musicale, on ne peut pas non plus délaissier l'aspect littéraire d'une œuvre, caractéristique essentielle d'un opéra tel que celui de Colette et Ravel.

Au carrefour d'un domaine où littérature et musique s'entremêlent constamment, un élément semble esquisser un pont de communication : le rythme. Il joue un rôle central non seulement en ce qui concerne la musique mais également en ce qui concerne les mots. En effet, certains critiques attribuent au rythme textuel¹ une place majeure dans l'organi-

¹ Le critique français Henri Meschonnic, dans sa poétique critique, fait du rythme l'élément central régisseur de la signification de tout discours. À ce propos, il affirmait que : « Je prends le rythme comme l'organisation et la démarche même du sens dans le discours » (Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 1999, p. 99). Et encore : « Le rythme d'un texte en est l'élément fondamental, puisqu'il n'est rythme que d'opérer

sation d'un texte et, par conséquent, dans la recherche de la signifiante² de toute œuvre. Cet élément – déjà essentiel dans des textes en poésie ou en prose – semble devenir doublement important lorsqu'il s'agit de l'opéra : premièrement parce que le rythme de la musique impose ses limites et trace sa voie ; deuxièmement parce que le rythme du texte original prétend à ne pas être oublié.

Telle perspective fait du rythme non seulement l'élément portant de la structure musicale de l'œuvre mais aussi de sa structure textuelle. C'est donc pour essayer de comprendre le lien existant entre texte et musique qu'une analyse s'impose pour que l'on puisse en quelque sorte saisir le rapport entre texte et musique, texte et traduction, musique et traduction. Une analyse capable d'examiner le rythme de l'œuvre, l'organisation des mots et ses liens à la signifiante.

Pour comprendre alors quel genre de problèmes un traducteur pourrait rencontrer quand il se trouve face à un livret d'opéra, ainsi que les solutions envisageables et les éléments qu'il faudrait à tout prix restituer, il nous semble intéressant d'aborder l'analyse de la traduction d'un texte comme celui de *L'Enfant et les sortilèges*. Écrit en 1916 par Colette, sous le titre *Divertissements pour ma fille*, ce livret a été écrit par un écrivain qui s'est toujours révélé très attentif à la valeur rythmique et aux sonorités de la langue. Nous essaierons d'examiner la manière dont le traducteur a su répondre aux exigences de la musique, du texte original et de la langue d'arrivée sans oublier le but premier de sa traduction : la représentation finale.

L'Enfant et les sortilèges existe en langue italienne dans la version de Pietro Clausetti, datée 1925 et publiée par les éditions parisiennes Durand. C'est la seule traduction à avoir été publiée jusqu'à aujourd'hui. Le traducteur, compositeur lui-même³, a grandi dans une famille qui travaillait dans l'édition musicale déjà au XIX^e siècle (les éditions Frères Clausetti

la synthèse de la syntaxe, de la prosodie et des divers mouvements énonciatifs de ce texte » (Henri Meschonnic, Gérard Dessons, *Traité du rythme*, Paris, Nathan, 1998, p. 6).

² La signifiante, dans la poétique meschonnicienne, est l'une des idées-clés se substituant aux notions traditionnelles de sens et de forme. Elle concerne l'ensemble des traits supra-segmentaux qui, grâce à la production des valeurs nouvelles, réorganisent le sens d'un texte. Il s'agit de prendre en compte la signifiante globale de l'œuvre littéraire, celle qui demeure dans le discours, dans chaque consonne, dans chaque voyelle. Les signifiants ne sont plus uniquement syntactiques ; ils sont plutôt prosodiques et rythmiques, déterminés par le sujet qui les a produits (cf. Henri Meschonnic, *Poétique du traduire* cit., p. 196).

³ Pietro Clausetti est l'auteur de *L'ombra dei boschi d'Aser* et *Saltavan ninfe* (1921).

et ensuite Casa Ricordi⁴. Avant de traduire *L'Enfant et les sortilèges*, il avait déjà transposé *Platée* de Jean-Philippe Rameau et Jacques Autreau (1921), *L'Heure espagnole* de Maurice Ravel, composé sur un livret de Franc-Nohain (1923), ainsi que *Bruges-la-morte* de Georges Rodenbach, mise en musique par Erich Wolfgang Korngold (1925).

C'est à partir de la version du livret présente dans le troisième volume des *Œuvres* de Colette⁵, et de la version italienne de Pietro Clausetti publiée chez Durand que nous esquisserons une analyse comparative visant à repérer les éléments porteurs des marques accentuelles. Au cours de notre étude, nous essaierons de comprendre les changements du rythme, le rapport entre ces mouvements et le texte français, entre texte de départ et texte d'arrivée et, ensuite, entre la traduction et la structure musicale.

Ces différents parcours d'analyse auront tendance à se croiser là où la confrontation entre les différents choix de traduction sera jugée indispensable à l'évaluation des modifications apportées à la signification de l'œuvre. En ce qui concerne l'analyse du rythme textuel, nous essaierons de repérer trois types d'accents : premièrement les accents de groupe, deuxièmement les accents prosodiques et enfin les contre-accents. Le premier type d'accent est déterminé par des règles grammaticales permettant de remarquer l'interaction entre le rythme et la grammaire. Parmi les éléments grammaticaux marqués par cet accent nous avons

⁴ Au XIX^e siècle, la famille Clausetti gère à Naples les éditions P. & L. Clausetti ; c'est seulement en 1919 que Eugenio Clausetti commence une collaboration avec Camillo Ricordi et Alfredo Colombo dans la célèbre maison d'édition Casa Ricordi.

⁵ Les variantes du livret joint au disque Columbia LFX 784-789, éditions Mercure-Publicité, sont insérées en note dans le troisième volume des *Œuvres* complètes de Colette (Paris, Gallimard, 1991).

les adjectifs⁶, les adverbes⁷, les verbes⁸ et les pronoms personnels⁹. Le deuxième type d'accent est dû à deux phénomènes différents : d'une part à la répétition d'un phonème¹⁰ et d'autre part à une position d'attaque¹¹. Cela nous permettra de voir si des parallèles existent entre rythme musical et rythme textuel, et de quelle manière le traducteur a su et pu les reproduire dans son travail.

*

Dès les premières scènes, dans *L'Enfant et les sortilèges*, nous pouvons déjà remarquer de quelle manière la nécessité de rentrer dans le rythme musical pousse le traducteur à modifier le texte pour parvenir à obtenir une traduction rythmique :

Ça m'est égale !	Meglio così!
Justement j'ai pas faim !	Per l'appunto, non ho fame.
Justement j'aime beaucoup	E poi, non mi par vero di star solo.
mieux rester tout seul !	Son cattivo! Tanto cattivo!
Je n'aime personne !	Lo so! Lo so! (p. 7)
Je suis très méchant !	
Méchant ! méchant ! méchant !	(pp. 152-153)

Le texte traduit respecte le mètre du texte français, pour rentrer dans sa structure métrique : « Meglio così ! », par exemple, permet au traducteur

⁶ Les adjectifs, selon Meschonnic, sont les éléments du discours marqués le plus souvent par l'accentuation de groupe. Ils sont divisés en deux catégories : les adjectifs déterminatifs et les adjectifs discriminatifs. En ce qui concerne les adjectifs à valeur déterminative, ils sont toujours porteurs d'accent. Au contraire, chaque fois qu'un adjectif exprime une qualité particulière du substantif auquel il est référé, nous pouvons lui attribuer une valeur discriminative. Ce type d'adjectifs sont porteurs d'une double marque accentuelle : d'un côté il y a un accent de groupe marquant le substantif et de l'autre côté un accent commentatif marquant l'adjectif (cf. Henri Meschonnic, *Poétique du traduire* cit., pp. 130-134).

⁷ Les adverbes de phrase, étant des éléments suffisamment autonomes, sont toujours porteurs d'accent. Au contraire, s'ils déterminent un verbe, un adjectif ou un autre adverbe, ils ont un accent seulement s'ils sont placés à la fin de la phrase (*Ivi*, pp. 134-135).

⁸ Les verbes sont porteurs d'accent seulement s'ils sont placés à la fin d'un groupe accentuel (*Ivi*, pp. 135-136).

⁹ Les pronoms personnels sont accentués uniquement s'ils suivent le verbe et s'ils sont placés à la fin du groupe accentuel (*Ivi*, pp. 136-137).

¹⁰ Nous pouvons attribuer à la répétition une valeur accentuelle chaque fois que nous avons l'occurrence d'un même phonème. L'allitération, par exemple, est marquée par ce type d'accent (*Ivi*, pp. 137-141).

¹¹ L'accent d'attaque marque la consonne qui ouvre tout groupe rythmique (*Ivi*, pp. 141-143).

de garder le pentasyllabe qui bâtit le premier vers : « Ça m'est égal ! » ; l'alexandrin au milieu de l'extrait « Justement j'aime beaucoup mieux rester tout seul » est traduit par un autre alexandrin : « E poi non mi par vero di star solo » ; de la même manière, nous retrouvons la répétition du mot bisyllabique « méchant ! méchant ! » dans « Lo so, lo so ».

Une telle fidélité à la structure métrique force le traducteur à apporter toute une série de changements qui provoquent une modification profonde du côté littéraire du texte. L'un des éléments éludés par le traducteur est sûrement le lexique, souvent délaissé au profit d'une correspondance métrique parfaite. Dans la version italienne, ce maniement du langage entraîne souvent la perte des répétitions lexicales qui pourtant permettent de saisir de manière rapide ceux que l'on pourrait définir les mots-clés du passage : « pas », « personne », « justement », « méchant ». Tous ces mots ont des marques accentuelles prosodiques dues à la répétition. C'est à partir de là que le rythme textuel se construit, en esquissant une scène qui met en lumière l'attitude totalement négative de l'Enfant, le besoin de se justifier, ainsi que l'écho obsédante du jugement maternel prononcé dans la scène précédente : « Voici le goûter d'un méchant enfant : du thé sans sucre, du pain sec ». Et, en effet, dans le texte français l'adjectif « méchant » est répété quatre fois de manière fouguese et presque délirante alors que, dans la traduction italienne, Clausetti réduit assez judicieusement cette répétition : « Sono cattivo! Tanto cattivo! » et renforce l'idée d'une prise de conscience par l'exclamation finale « Lo so! Lo so! »

De plus, les changements lexicaux provoquent une sorte de déformation de la scène. L'indifférence affichée par l'Enfant dans l'exclamation « Ça m'est égal ! » est transformée en plaisir, presque une sorte de fierté dans la punition : « Meglio così! » Nous retrouvons ce même changement de perspective quelques lignes plus bas, dans la phrase « J'aime beaucoup mieux rester tout seul », où l'entêtement de l'Enfant se transforme en satisfaction vis à vis de la punition : « E poi non mi par vero di star solo », car il se déclare heureux de rester tout seul. Et encore, la répétition de l'adverbe « justement », par lequel l'Enfant justifie son attitude irascible tout en banalisant la déception face à la punition de sa mère, a été complètement effacée dans la traduction qui propose « Per l'appunto » et « E poi ».

Mis à part les problèmes liés au lexique, nous avons également des changements touchant au rapport entre le texte et la musique. En fait,

l'étude de l'œuvre montre que la musique de Ravel et le texte de Colette se reflètent l'un l'autre. Rythme musical et rythme textuel se suivent réciproquement alors que nous ne retrouvons pas cette même correspondance entre musique et traduction. Le *tutti fortissimo* qui ouvre ce passage et reflète la fureur de l'Enfant – exprimée dans le texte français par une suite de points d'exclamation – ne trouve plus de correspondance dans le texte traduit qui a remplacé par des points la plupart des points d'exclamation, produisant un affaiblissement de la réaction de l'Enfant. De la même manière, l'hésitation entre le sentiment de culpabilité et le besoin de se justifier, trouvent une réalisation musicale dans la superposition des modes majeur et mineur et du langage bitonal¹².

Encore un exemple, où nous pouvons remarquer de manière évidente l'approche traductive de Pietro Clausetti vis à vis de l'œuvre, est constitué par la scène du Feu. Quand l'Enfant, emporté par la fureur sème la pagaille dans sa chambre, les éléments du décor qui jusque-là avaient subi sa colère tyrannique, se révoltent. Effrayé, l'Enfant se rapproche de la cheminée ; il cherche un peu de chaleur et de réconfort, mais la réaction du Feu ne se laisse pas attendre :

Arrière ! Je réchauffe les bons, mais
je brûle les méchants ! Petit barbare
imprudent, tu as insulté à tous les
dieux bienveillants, qui tendaient
entre le malheur et toi une fragile
barrière ! Tu as brandi le tisonnier,
renversé la Bouilloire, éparpillé les
allumettes, gare ! gare au Feu
dansant ! Tu fondrais comme un
flocon sur sa langue écarlate ! (pp. 156-157)

Indietro!
Sono amico del buono,
ma pel bimbo cattivo
brucio senza pietà.
E tu scherniti hai tutti gli Iddii
Che a difesa tendevan la
fragil barriera
Fra la sciagura e te,
Piccola creatura selvaggia!
L'attizzatoio a terra sta,
Riversa è la caldaia
E sparsi ovunque zolfanelli...
Bada!...
Struggere ti potrei
Sulla mia lingua scarlatta,
Più ratto che neve! (p. 12)

¹² « L'emploi constant du langage bitonal associé à une superposition des modes majeur et mineur, l'utilisation des sonorités les plus stridentes des instruments (excluant le groupe des cordes) doublés d'une écriture fréquemment percussive et morcelée, confèrent à la scène « presto » une cacophonie effroyable. [...] Sa rengaine entêtée – locution enfantine oblige – à la fois incisive et discordante » (Pascale Saint-André, *Commentaire littéraire et musicale*, « L'Avant-Scène Opéra », 127 (janvier 1990), p. 35.

Encore une fois, nous retrouvons dans la traduction la nécessité de suivre la structure métrique du texte français. Un exemple évident nous est donné par le changement de la première phrase, alors que dans la version française nous avons la phrase « Je réchauffe les bons » que Ravel avait répétée deux fois, le traducteur a préféré remplacer cette répétition par l'introduction d'un élément supplémentaire. La version française « Je réchauffe les bons / Je réchauffe les bons / mais je brûle les méchants » devient en traduction : « Sono amico del buono / Ma pel bimbo cattivo / brucio senza pietà ». Ce même procédé, guidé strictement par la structure métrique de l'œuvre de départ, marque également les phrases suivantes. Le traducteur parvient à produire un texte qui a une structure métrique identique à l'originale, lui garantissant une adhérence à la musique indispensable pour la mise en scène de son travail.

Cependant, ce type de travail oblige le traducteur à manier de manière plus évidente l'aspect lexical, l'aspect syntactique et l'aspect phonétique ; tous ces éléments interviennent dans la structure rythmique du texte. Dans l'extrait de départ, le rythme met en relief trois éléments : la vulnérabilité de l'Enfant, sa cruauté et la mise en garde du Feu. Des mots tels que « petit », « imprudent » ou « fragile », par exemple, sont marqués par des accents de groupe auxquels il faut ajouter un accent prosodique d'attaque sur l'adjectif « petit », et des contre-accents ralliant « petit », « barbare » et « imprudent ». D'autres types d'accents – de groupe ou prosodiques – tombent non seulement sur l'adjectif « barbare » – caractérisant l'Enfant dans son état de révolte – mais également sur les verbes « as insulté », « as brandis », « renversé », détaillant son attitude méchante. Un troisième élément est l'ensemble des mots faisant référence à la mise en garde du Feu menaçant. L'exclamation initiale « Arrière ! » ainsi que le mot « gare » répété deux fois sont fortement marqués par un accent d'attaque, un accent de groupe et un accent prosodique. Dans la traduction, parmi les mots marqués par des accents, nous avons « cattivo », « scherniti », « selvaggia », « riversa », « sparsi » – mettant en relief la révolte de l'Enfant – opposés à « fragil » et « piccola » qui nous rappellent la fragilité de l'Enfant en tant que tel. Là où la traduction s'éloigne le plus, c'est sans doute sur un plan lexical, syntactique, phonétique, et rythmique. En fait, l'introduction de certains mots produit des modifications sur la scène, touchant à la signification du texte. Le Feu, personnage clé de ce passage, devient en traduction plus menaçant que dans sa version originale. Il « brûle les méchants » sans aucune pitié (« senza pietà ») et quand il dit à l'Enfant « Gare au Feu dansant ! Tu fondrais comme un flocon sur

sa langue écarlate » – alors que dans le texte de départ la menace est voilée par la métaphore – en traduction il est beaucoup plus explicite et violent. Dans le texte de Colette, le Feu exprimait cette mise en garde par un verbe à la troisième personne du singulier, rendant la menace plus impersonnelle, moins directe que celle de la version italienne qui traduit l'adjectif possessif « sa » par la forme à la première personne, avec une implication beaucoup plus importante du personnage. Et encore, dans la phrase qui évoque la rébellion de l'Enfant, le traducteur choisit de remplacer les verbes détaillant la destruction du décor par une série de verbes qui restituent un véritable tableau de guerre : « tu as brandi le tisonnier, renversé la bouilloire, éparpillé les allumettes ». Ces verbes deviennent, en traduction, des participes passés, ce qui transforme l'action subie en une sorte de qualité intrinsèque de l'objet (« rversa », « sparsi »), alors que le tisonnier « a terra sta », description de sa position dans la chambre. Pietro Clausetti nous décrit l'après-guerre, mais il ne nous raconte pas la bataille.

Aux changements lexicaux, il faut ajouter les changements de la ponctuation ainsi que de la syntaxe, modifiant profondément le rythme textuel. Dans le texte de départ, nous avons des phrases de longueur progressive, ce qui donne au rythme une décélération graduelle. La première phrase, constituée d'un seul et unique mot – « Arrière » – est suivie d'une deuxième phrase divisée en deux morceaux assez courts, chacun portant sur un verbe actif, donnant au rythme une certaine vitesse. Mais l'explosion initiale débouche sur une phrase plus longue, descriptive et chargée de nombreux adjectifs qui – en correspondance avec le souvenir de la bienveillance des dieux vis à vis de l'Enfant – provoquent un ralentissement rythmique : « Petit barbare imprudent, tu as insulté à tous les dieux bienveillants, qui tendaient entre le malheur et toi une fragile barrière ! ». De plus, il y a deux verbes dont exclusivement le premier « tu as insulté » a une valeur active, alors que le second « tendaient » a une valeur descriptive. Le rythme reprend alors sa course, au moment où le Feu évoque, avec emportement, l'attitude rebelle de l'Enfant par une gradation verbale : « Tu as brandi le tisonnier, renversé la bouilloire, éparpillé les allumettes ». La phrase est longue mais les segments qui la composent sont assez courts, les verbes sont très rapprochés l'un de l'autre, et le mot final – représentant le sommet du discours – est répété au début de la phrase suivante. Ainsi structuré, le rythme révèle des hauts et des bas, suivant l'évolution de la réaction colérique du Feu. Au contraire, dans la traduction de Pietro Clausetti, les changements apportés

ont allongé les phrases initiales provoquant la perte de cette progression qui était en même temps émotionnelle, syntactique et rythmique. Dans la version italienne, le rythme ne subit pas de variation d'intensité ni de vitesse. Il est aplati, alors que dans le texte français il soubresautait en suivant la colère du Feu.

De plus, les chaînes phonétiques conféraient à cet extrait des sonorités en accord avec les événements de la scène. En effet, le texte français, caractérisé par une allitération diffuse en [R] accompagnée par des répétitions moins étendues des occlusives [b], [p], [t], [d], [k], [g], semble suggérer le bruit d'un Feu crépitant. La répétition de la voyelle ouverte [a], de sa correspondante nasale, ainsi que de la mi-ouverte nasale [ɛ̃] et de la diphthongue [wa], restituent l'image d'un Feu à la voix sombre, grave et menaçante. En ce qui concerne la structure phonétique de la version italienne, on remarque tout de suite que l'allitération en [r] est beaucoup moins étendue que dans le texte français, ne prenant son élan qu'à partir de la troisième phrase. De plus, la présence d'une assonance en [i] assez diffuse efface le caractère sombre et le côté obscur du discours du Feu.

Ce qui manque dans cet extrait, ce que le traducteur n'a pas su reproduire en traduction, n'est pas le sens d'un mot ou d'une phrase mais les variations rythmiques du texte, les mêmes variations qui permettaient à l'œuvre de Colette et à la musique de Ravel de se développer de manière parallèle, d'un même pas, en une seule direction, pour constituer une seule et unique scène.

*

Malgré sa brièveté, notre étude nous a permis de confirmer la difficulté d'une tâche si peu abordée telle que la traduction de l'opéra. La nécessité de respecter la structure métrique du texte de départ dans le but d'une mise en musique – ainsi que nous l'avons vu avec Pietro Clausetti – oblige le traducteur à négliger d'autres éléments tels que le lexique, la syntaxe, la ponctuation, qui pourtant sont essentiels à l'organisation du rythme textuel. Surtout dans une œuvre telle que *L'Enfant et les sortilèges* où nous avons remarqué l'harmonie parfaite existant entre le rythme musical et le rythme textuel. Cette harmonie magique et séduisante, que Colette et Ravel avaient su créer par leur travail de précision, est sûrement l'élément le plus difficile à reproduire par un traducteur. Pietro Clausetti avait su garantir, par son travail, la mise en scène. Il nous reste, en héritage, un texte qui a oublié sa valeur littéraire et un opéra qui a perdu sa plus

grande richesse : c'est-à-dire la correspondance intime que les auteurs avaient su créer entre mot et musique.

Il faudrait comprendre si un tel travail a aujourd'hui un sens ou s'il faut, au contraire, estimer l'opéra impossible à traduire, en évoquant l'« objection préjudicielle »¹³ qui, au début du XX^e siècle, hantait la traduction poétique, en espérant un jour nous voir démentis dans nos propres propos par l'existence d'une pratique qui continue à survivre malgré tout, sans que l'on puisse l'oublier complètement.

Peut-être serait-il plus sage d'envisager – et recommander – une traduction spécifique et différente selon l'usage et l'exigence de l'utilisateur ultime, en choisissant une traduction métrique pour les spécialistes de la mise en scène, ou une traduction rythmique pour les critiques, littéraires ou traductologues qu'ils soient. Cependant, ce serait regrettable de ne pas profiter de cette étude pour suggérer aux traducteurs des générations futures, avant d'aborder une tâche si pénible, de ne jamais oublier les liens existants entre texte et musique, d'analyser le rapport intime entre rythme textuel et rythme musical, et de travailler pour reproduire ces mêmes effets, pour que la valeur de l'œuvre soit restituée de manière globale aux lecteurs/auditeurs. Seule une compréhension profonde pourrait nous aider à ne pas perdre des morceaux indispensables à compléter notre tableau final.

¹³ Nous rappelons, à ce sujet, l'étude de Georges Mounin, *Les Belles infidèles*, Lille, Cahiers du Sud, 1955, et celle de Efim Etkind, *Un art en crise ; essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982.

⊕

**Quand le motif rejoint le contexte :
de la culture à la phrase musicale et retour.
L'opéra *D'aujourd'hui à demain* de Schönberg :
illustration musicale du § 173
des *Fiches* de Wittgenstein**

Antonia Soulez
Université Paris 8

⊕

En guise d'illustration de la *Fiche* 173 de Wittgenstein, je voudrais examiner l'interprétation de l'opéra dodécaphoniste (à un seul acte, op. 32) de Schönberg, *D'aujourd'hui à demain*, qui est représentatif d'une volonté de mettre en musique des formes de vie en usage, dans les années où cet opéra est composé et joué¹. Au centre : le 'moderne', thème en vogue bien sûr, et également décrié par ceux-là mêmes qui le représentent aux yeux du public. L'opéra du compositeur viennois est le troisième, après *Erwartung*, monodrame atonal dit 'athématique' car aucune mélodie n'y est assez prégnante pour s'imposer comme thème², et *Die Glückliche Hand*. Qualifié de *Zeitoper* (opéra d'actualité) il date de 1928. 'Faire du théâtre musical' est l'objectif de ce drame musical conçu pour exemplariser le 'moderne' tel que les sons le reconduisent 'chez soi', à Vienne, dans ces années, et dont le compositeur nous déroule les formes banalisées.

Cet exemple qui traite du banal, à savoir du 'moderne' tel qu'il est reçu et vécu dans l'ordinaire de la vie, se veut aussi, une démonstration de la validité de la série³ dodécaphoniste. L'histoire sans grand intérêt qui porte

¹ Cf. site <http://www.mediafire.com/?58hikzmur4so8>.

² Ou 'non-motivique', trait que je ne discute pas ici, mais qui soulève des discussions : cf. Charles Rosen, *Schoenberg*, Princeton University Press, 1975.

³ Ou sérialisme dont on date l'émergence de l'opus 23 (la 5^e pièce, la Valse en particulier) de 1921, mais aussi, les opus 24 et 25. À ces dates, le motif de douze sons couvrant toute l'échelle chromatique est la 'série' qui désigne l'ordre des notes à l'intérieur du motif. Le motif tend alors le dos à la mélodie.

cette démonstration est celle d'un couple 'moderne' à Vienne dans ces mêmes années. Le banal est donc aussi le 'contexte'. Motif et contexte se renforcent l'un l'autre. C'est pourquoi je l'ai choisi pour illustrer la *Fiche* de Wittgenstein.

1. Le 'moderne' en deux sens

Là est aussi le problème. Le problème est que l'usage du 'moderne' contient un argument à double tranchant. Il y a le 'moderne' instauré par la musique de Schönberg qu'on a en effet saluée comme 'moderne'. Il est devenu celui d'« aujourd'hui ». Il y a le 'moderne' de « demain » vers lequel regarde Schönberg qui ne veut pas qu'on lui attribue l'étiquette du moderne banalisé « d'aujourd'hui ». Le premier est parodié comme étant reçu et faisant en quelque sorte force de loi à tous les niveaux du quotidien, de l'ameublement au genre de vie, des mots échangés au style de vie du couple jusqu'au genre de phrases que l'épouse prononce, par exemple et à titre caricatural, « Je cherche ce qui est nouveau », qui paradoxalement souligne le moderne d'aujourd'hui en écho au slogan de la 'musique nouvelle', mais dans le contexte de cet épisode de la vie du couple, pour faire bisquer son mari.

L'appel insistant aux 'phrases' est un trait qui met le ton en soulignant la partie vocale et le caractère du personnage, comme chez Wagner. Le second est envisagé comme une méthode au service de l'Idée musicale, à construire encore, et qui désigne donc comme autre, un usage inédit de la série au sens du matériau sonore que le dodécaphonisme désormais 'démodé' n'exprime pas. Le tout de l'œuvre doit se présenter comme un ensemble synthétique à partir des détails. Schönberg y obéit aux principes qui sont les siens et assurent à l'Idée musicale son sens : compréhensibilité, et totalité⁴. L'intelligibilité de tonale qu'elle a d'abord été, est devenue, depuis 1921 avec les *Six petites pièces pour piano*, celle qui règle les séquences de dissonances et leurs relations, par référence, non plus à un centre tonal, mais à une série fondamentale de douze sons. Mais, dans le double sens du 'moderne' se combattent l'Idée musicale toujours en évolution et le style, exposé à l'usure.

⁴ Cf. sur l'opéra, l'essai écrit en 1930, in Arnold Schönberg *Le style et l'idée*, nouvelle édition par Danielle Cohen-Levinas, Paris, Buchet-Chastel, 2002, p. 87.

Le pic du drame musical coïncide dans l'histoire avec l'arrivée de l'homme du gaz. Commençons par là. Le gaz, idole sociale⁵, est le symbole du confort bourgeois, il en dépend l'éclairage de milliers d'habitants mais aussi le 'rayonnement' du kitch, extensible à 'tout le monde', ce monde au dessus duquel le couple aspire à se placer en disant que : « tant pis, s'ils n'ont pas l'argent de payer la facture, eux – le couple – iront à l'hôtel ». Ces mots exprimant un défi au confort bourgeois, sont ceux de l'épouse, plus frondeuse en matière de moderne que son époux. Chantés par elle, ils musicalisent un appel à la libération de la femme d'aujourd'hui. En même temps, ils sont typiques, et l'épouse qui les profère parodie des défis qui sont dans l'air du temps. C'est l'aspect 'bouffe' de l'opéra, mettant la phrase inauthentique à l'honneur pour mieux styliser l'Idée musicale. Elle doit se défaire d'un mari ennuyeux tout comme lui regarde vers une autre femme qu'il voudrait courtiser. Le manège pourrait mal tourner car, si elle se mettait à séduire pour lui prouver qu'elle aussi vit sa propre vie, c'en serait fait du couple. Plus rouée que son époux, elle réussit à retourner la situation à son avantage. La musique suit ces retournements, pour faire entendre le préjugé moderne dans l'effusion du 'mystique', auréolant d'un effet de résonance cette phrase toute faite : « vivre sa propre vie ». Le livre se termine sur la question du petit garçon du couple : « maman, qu'est-ce que c'est des hommes modernes ? »

Cette musique dont le livret de Max Blonda (sous ce nom : la femme de Schönberg, Gertrud) traite de la banalité du 'moderne' à Vienne à la fin des années 20, devait être tout sauf une 'œuvre'. Pour parvenir à manifester cette banalité, il lui fallait en effet renoncer à son autonomie d'œuvre au profit d'une démonstration de la 'surface' sonore de la série dodécaphoniste telle qu'elle était officiellement reçue.

2. Une philosophie du banal ? Schönberg et Wittgenstein, critiques du 'moderne' vs Adorno

Je vais montrer pourtant qu'il en émerge une conception du banal, qui, sous couvert d'une Idée musicale confère au banal le statut d'un motif de « transfiguration » (au sens d'Arthur Danto), esthétiquement intéressant. Le « motif » du banal épargne au philosophe une explication de ce qui est banal. Sa forme « transfigurée » est censée suffire, du moins d'après

⁵ Olivier Revault d'Allones l'oppose à l'idole religieuse du sacré, ainsi le « veau d'or » dans *Moïse et Aaron* (in *L'opéra profane de Schönberg : "Moïse et Aaron"*, « Revue d'Esthétique », 8 (1985), p. 54).

l'interprétation d'Arthur Danto. La « transfiguration » n'a pas besoin de la philosophie si c'est à la musique qu'il revient d'en faire la preuve.

En l'occurrence, l'autonomie chassée du royaume de la musique réapparaît par la petite porte de la banalité 'moderne' dont l'écriture inspire à Schönberg une véritable parodie, rappelons-le, en forme d'opéra bouffe'. Le propos du compositeur rejoint ce qu'Arthur Danto, grand lecteur de Clément Greenberg, appelle « moderne » dans un sens hégélianisé. Je pense que l'opéra de 1928 colle assez bien avec la conception d'Arthur Danto⁶ au moins pour une part, et mieux qu'avec la dialectique adornienne. Je vais montrer pourquoi. Commençons par le texte d'Adorno sur cet opéra. Bien sûr, ma lecture cache à peine ma conviction que Danto s'appuie sur une critique de la justification de provenance wittgensteinienne⁷.

Adorno voit, mise en musique, toute une dialectique comme le révèle son article « *Von Heute auf Morgen*, le métal fondu de l'opéra » (1930). Mais il y voit toute la dialectique qu'il projette lui-même sur l'œuvre. Cette dialectique passe entre la parole et la musique, dit-il, la parole d'un livret banal sur le 'moderne' comme fait mondain, que la froide représentation fait arriver à sa clôture historique, et la musique sérielle, impeccablement lisible dans sa transparence conventionnelle. Telle est la *philosophie* qu'il y met.

Cette lecture s'appuie sur la dialectique de ce qu'Adorno appelle la « médiation », expression qui en elle-même signale que le lien entre société et œuvre d'art n'est pas direct mais médiatisé, et qu'il se montre dans la technique, par exemple le dodécaphonisme⁸. C'est « dans la sous-structure du processus de travail » dont l'œuvre résulte, que s'articulent contradictoirement sur le mode de la « négation déterminée », esprit d'essence sociale et forces productives, et cela, dans « la chose même », en sorte que l'œuvre est la manifestation objectivée mais a-conceptuelle

⁶ Cf. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989.

⁷ Au moins au niveau de la transfiguration. Mais, on peut dire aussi que Wittgenstein indirectement s'y attaque en lui opposant la désublimisation d'un objet qui pourrait passer pour un joyau ou une œuvre d'art sublime. Entre transfiguration du banal et désublimisation d'un objet rendu à sa trivialité, il y a l'aller-retour d'un mouvement en deux temps s'achevant sur l'effondrement de la relation narcissique d'objet, comme l'appelle Lacan. Adorno regardant vers l'œuvre me semble pris entre les deux. Wittgenstein opte plus résolument pour 'en bas'.

⁸ Théorie développée plus tard, en 1962 (cf., en traduction française, son *Introduction à la sociologie de la musique*, Mésigny, Contrechamps, 1994).

d'une résistance sociale à la société par une subjectivité qui, tout en dépendant, est en rupture avec elle, ce qui la désigne à la fois comme « voix de la société » et comme « critique sociale ». L'œuvre doit ainsi à l'organisation sociale tout en la « transcendant ». Toutefois, cette transcendance n'est pas un « dépassement » qui se résout par la conciliation des contraires comme chez Hegel. Ici le surmontement reste non résolu, sans conciliation possible par synthèse. Et l'œuvre par ailleurs, ne « reflète » pas directement le social⁹.

Cette 'philosophie' formulée s'ajouterait à la signification que l'opéra de Schönberg montre pour la confirmer dans son rapport à la réalité sociale. Soit ! Il reste qu'elle n'est pas la signification de l'opéra que Schönberg y mettait. Comme le dirait le musicologue allemand Carl Dahlhaus dans les termes d'une philosophie assez minimaliste, elle est une thèse philosophique « sur » l'art, qui ne pense pas « en » l'art. Or je pense comme le dit le musicologue que l'« on ne devrait faire référence à la philosophie que si on ne peut avancer sans elle »¹⁰. Nous montrerons comment interpréter cette réflexion qui laisse à la musique la possibilité de dire en quoi l'art consiste, idée de Danto, tout en ne recourant à la philosophie que dans la situation-limite d'une compréhension résistant à l'herméneutique du sens de l'œuvre.

L'on sait bien que Schönberg ne se reconnaissait pas vraiment dans ce que le philosophe Adorno disait de sa musique. Ce qu'Adorno a diagnostiqué chez le compositeur comme une forme de « positivisme » musical ne pouvait par ailleurs faire que la « philosophie de la nouvelle musique » épousât complètement « l'Idée musicale » selon Schönberg qui, en s'attaquant à la notion de modernité dont le public faisait sa chose dans les années 20, se voulait plus formelle que dialectique.

Conscient de présenter une « dramaturgie sociale » (Laurent Feneyrou)¹¹, Schönberg raconte lui-même dans une présentation à la Radio de Berlin

⁹ Par exemple, la musique de Beethoven qui pourrait passer pour le prototype de la 'bourgeoisie révolutionnaire', fait éclater le schéma de l'adéquation de la musique et de la société. Ce point s'oppose à Lukacz.

¹⁰ Carl Dahlhaus, *Se détourner de la pensée du matériau ?*, présenté en traduction française dans notre *Formel Informel*, Paris, L'Harmattan, 2003. Cette citation est discutée p. 184 par nous trois (Makis Solomos, Horacio Vaggione, Antonia Soulez) dans la postface au même livre.

¹¹ Présenté par Alain Poirier, le texte de Schönberg semblerait contribuer à la validation de la série dodécaphonique, sous une forme « facile d'accès », et donc légère. Dans son article publié dans *Musique et dramaturgie*, dirigé par Laurent Feneyrou, (Paris, Publi-

en 1930, l'histoire plate d'un couple moderne qui se dispute pendant vingt-quatre heures, et reçoit à la fin un chanteur qui propose de poursuivre chez eux la soirée qu'il passait avec une amie d'enfance dans un bar, amie sur laquelle le mari (dans le couple) a des vues. Le style du récit qu'en fait Schönberg restaure la « factuelité » du livret pour une musique dont la « raison d'être » est celle, comme il dit, d'une « méthode d'observation », expression positiviste d'esprit. Musique de contexte entièrement traversée par le motif de la banalité, cet opéra bouffe est une performance exploitant le matériau des sons d'un quotidien convenu. Par sa voix, la soprano Christine Whittlesey qu'on peut maintenant entendre dans l'opéra filmé de Straub et Huillet (cf. ci-après) ajoute au matériau l'aspect métallique de l'aigu qu'elle excelle à émettre de par la tessiture de sa voix.

Straub et Huillet, les cinéastes, auteurs de cet opéra filmé (2^e version 1996) verront malgré cela un opéra d'une « autonomie » (c'est le mot de Straub) sans faille en raison de la force unitaire de l'Idée musicale, restituée au niveau de la partition, que le film plus brechtien que dialectique doit « vérifier » (Straub). Le musical ainsi exécuté fait entendre d'un côté, il est vrai, une certaine critique de la culture 'moderne' plus consonante avec cette remarque de Wittgenstein que « tout un monde se tient dans une petite phrase musicale » (*Fiches* § 173), qu'avec une critique sociale adorningienne. D'un autre côté, la conscience du « Tout » qui manque à la culture banalisée du 'moderne', expression d'une société fragmentée qui a perdu son âme, est revendiquée, et c'est le tour de force de l'Idée musicale du même nom à quoi sont sensibles nos cinéastes, de faire sentir à ceux qui l'écoutent, *ce qui manque* au moderne banalisé, qu'il est devenu nécessaire de retrouver, à savoir ce que Wittgenstein, comme Schönberg qu'il n'aimait sans doute pas, ont revendiqué en l'appelant le « sens du Tout ». Par là, Straub et Huillet se révèlent bons schœnbergiens et connaisseurs du meilleur formalisme viennois. Ce « sens du Tout » rejoint cette « autonomie » de l'Idée musicale que Straub et Huillet entendent dans la musique alors même que le livret en stigmatise l'effondrement.

Sous cet aspect, on peut dire que la phrase des *Fiches* en réalité toute faite est une déclaration aussi convenue que le 'moderne' dont l'opéra de Schönberg tire sa substance musicale. En accord avec la conception

cations de la Sorbonne, 2003, p. 291), l'auteur de l'article qui situe l'opéra par rapport à « l'engagement social » de Schönberg, apporte des éléments de discussion qui s'opposent à une telle « facilité », ou du moins compliquent l'objectif de facilité par son arrière-plan politique, en mentionnant en particulier les propres critiques que le compositeur adresse en 1946 à l'option factueliste de la facilité à comprendre.

schœnbergienne, bien plus que, comme on va le voir, avec la critique sociale d'un Adorno, ce sont bien la manière, le ton, les gestes, émaillant la forme de vie moderne, avec lesquelles elle est proférée, qui la caractérisent, en l'absence d'un contenu véritable qui serait signifié. Le tout de l'ensemble de ces traits mimiques socialement révélateurs sont autant d'aspects d'un « Tout » relatif au système de cohérences de l'Idée musicale, effets d'une « cristallisation » de traits, mot que Wittgenstein utilise pour exprimer son désir de cristalliser toute une vie en une mélodie qu'il aimerait être capable de composer, ce cristal dût-il être de mauvaise qualité¹².

3. Critique ou transfiguration du banal ?

Ce serait donc, semble-t-il, davantage par une forme d'auto-monstration à partir de l'œuvre même, que par une réflexion de philosophe que le moderne se livre. Cette auto-monstration suppose un mouvement par lequel dans l'œuvre se trouve exhibée la méthode de représentation elle-même. C'est ainsi déjà que Wittgenstein arguant, au nom des relations internes, de l'impossibilité de définir à un méta-niveau logique, la forme commune entre le représentant et le représenté sans laquelle le représentant ne serait pas le représentant du représenté, trouve dans la musique une illustration de sa conception de l'*Abbildung* logique dans le *Tractatus logico-philosophicus*. Et s'il se forme une conscience réflexive de soi de l'art, comme l'écrit le philosophe américain de l'art Arthur Danto dans des termes hégéliens, il n'est pas essentiel à l'art que cette conscience soit articulée conceptuellement. Mais, sous sa forme transfigurée, *D'aujourd'hui à demain* sonne-t-il le glas de l'art, sa fin ou annonce-t-il un autre 'moderne' à venir, plus authentique ? Dans l'esprit de Schœnberg, c'est la deuxième alternative qui serait la bonne. Qu'à une époque donnée, l'art ait revendiqué, en particulier par la voie des manifestes, « la capacité de connaître philosophiquement ce qu'est l'art » est une déclaration qui s'adresse encore au philosophe. Il ne revient pas à l'artiste de l'endosser à sa place.

Devant l'incompréhension mutuelle de Schœnberg et d'Adorno, dont on sait que Schœnberg s'était plaint à Berg, on a trop vite fait de hausser les épaules, comme si, philosophiquement, le désaveu schœnbergien

¹² *Denkbewegungen. Tagebücher*, réunies par Ilse Somavilla, Innsbruck, Heymon, 1997 ; années 1930, section 10, p. 21 : « Mon désir le plus cher serait de composer une mélodie qui cristalliserait ma vie, même si c'est avec un cristal de mauvaise qualité ».

était de peu de poids, face à l'analyse spéculative poussée du philosophe critique. On sait bien par ailleurs que le compositeur ne 'sait' pas mieux que le philosophe en quoi a consisté son intention de composer ceci ou cela. Schönberg aimait à dire jusqu'à la fin de sa vie, que sa méthode logique était également inconsciente : « ce n'est pas par un processus conscient que j'ai développé ma technique et mon style » (*Le style et l'idée*, vers 1950). Quoiqu'il ait recueilli les plaintes de Schönberg, Berg restait plus favorable au philosophe dont il défendait le style que, de son côté, Schönberg disait « maniéré »¹³.

Une chose est sûre, le motif du 'moderne' musicalisé selon les conventions de la musique dite 'moderne' ici objectivée à titre critique, est un motif inséparable d'une forme de vie 'réfléchie' dans le miroir des phrases du livret, d'un récit. La phrase musicale se dédouble, en phrase de l'Idée, servie par la série dodécaphonique, et phrase du livret. En réalité elles se suivent. Il reste que la musique est moins l'expression d'une *philosophie* du banal que la mise en musique d'une conception banalisée du moderne en son contexte d'époque. On est donc plus près de la vision wittgensteinienne des choses qui trouve à s'exprimer dans la *Fiche* qui dit que : « tout un monde se tient dans une petite phrase musicale » comme l'écrit Wittgenstein¹⁴, non pour dire que c'est vrai, et qu'il y a quelque chose à penser là, mais pour dénoncer un cliché répandu. L'œuvre n'eut pas l'impact recherché par Schönberg, et « ce fut tout à son honneur », écrit Adorno, diagnostic d'échec qui tourne en compliment car « L'antinomie entre l'opéra et le public aboutit à la victoire de la composition sur l'opéra ». La transfiguration du banal ? Non, dit Adorno, mais la scission entre composition et société de consommation, scission qui se dit à travers « la crise de la représentabilité des opéras »¹⁵.

Adorno et Wittgenstein devant l'œuvre d'art dans son rapport à la réalité sociale

Wittgenstein accrédirait-il alors, par cette citation distanciée, une critique sociale de l'espèce de celle d'Adorno ? Adorno n'a-t-il pas lui aussi dénoncé une circularité entre les sons et « nous », de la société que nous formons à la musique et retour ? À première vue, on pourrait

¹³ Cf. Stefan Müller-Dohm, *Adorno*, Paris, Gallimard, 2003.

¹⁴ *Fiches* § 173.

¹⁵ Ou du « genre opéra ». Cf. « Opéra », in *Introduction à la sociologie de la musique* cit., pp. 79- 83.

en effet les dire très proches : Adorno le dit pour dénoncer l'aliénation sociale sous-tendue, et Wittgenstein, en s'en distanciant, fait comprendre qu'un tel cliché célèbre une circularité dommageable qui fait croire à un contenu de sens socialement partagé. Tous deux prennent donc pour cible un consensus douteux. Dans le contexte, il s'agirait du 'moderne' et s'agissant du 'moderne' de convention, la phrase de Wittgenstein trouverait sa parfaite expression, quoiqu'il la formule en référence à la musique romantique. Ce qui veut dire d'ailleurs que le dessin d'une onde suave et mélodique, pourrait laisser éventuellement place à un autre dessin qu'il n'a pas imaginé, celui d'une série avec ou sans thème.

Toutefois, Adorno permet de comprendre que Schönberg vise un autre 'moderne', que celui que critique Wittgenstein. La critique chez l'un et chez l'autre n'est donc pas au service de la même cause. Pour Schönberg à travers Adorno, la question est bien d'en sortir pour produire un moderne non conventionnel, dans le futur. Dans l'univers que nous délimite la circularité wittgensteinienne, nul n'en sort. La critique sociale n'est donc d'aucune utilité. Wittgenstein ne croit pas à une quelconque entreprise critique de démythification par l'art lui-même, mais plutôt à l'ascèse que réclame le travail thérapeutique sur soi de la « désublimisation ». La critique de préjugé ne débouche sur aucune politique, mais bien sur une thérapie aboutissant à la corrosion de la relation narcissique d'objet, comme le dirait Lacan. Ce trait non directement politique qu'il m'est arrivé de souligner dans d'autres domaines chez Wittgenstein, que la musique, fait toute la différence et la difficulté de la position anthropologique de Wittgenstein. Par là, la transfiguration ne va pas sans désublimisation. Danto a raison, mais il y a encore l'autre moitié du chemin à faire que Wittgenstein nous indique par la thérapie.

Transfigurer désublimiser : Danto et Wittgenstein

D'un mouvement du bas vers le haut à celui qui nous fait redescendre vers l'aspect trivialisé de ce que nous haussions très haut, le chemin est complet. La juste perspective n'est confirmée qu'au bout du chemin entièrement parcouru. À mi-chemin, nous restons en proie à ce qui nous fascine parce que notre ego y trouve son compte sous la forme d'une satisfaction narcissique à se complaire dans l'objet de sa visée, cet 'objet' n'étant en réalité qu'une projection de notre désir de l'atteindre. Telle est la transfiguration. Arrivés au bout du chemin, nous voyons d'en bas, c'est à dire de notre condition, ce qu'il en est de ce qui vaut « *sub specie*

æterni », après l'épreuve du désenchantement, c'est à dire de ce qui, indépendamment de nous, et « en plus d'une occasion », a gardé en contexte son « autonomie ». Telle est la désublimisation, moment wittgensteinien de redescente à l'ordinaire. C'est en réalité selon ce double mouvement pendulaire que la question éthique se décline aussi, dans « ce monde boueux des faits ».

4. Qu'est-ce que nous apporte l'appréciation en wittgensteinien du sens de cet opéra ?

La surface musicale de la pièce écrite selon le principe de la série de douze sons déploie en elle le 'moderne' d'une forme de vie typique. Ce faisant, elle réalise ce que Galton cherchait à obtenir avec son procédé de fusion des photos de visages d'une même famille, une représentation qui soit la résultante d'une combinaison de traits, en laquelle on ne puisse reconnaître aucun individu, et en même temps, retrouver toutes les ressemblances de famille réunies¹⁶. Tel est un peu le cas de ce couple moderne, aussi semblable à tous les couples modernes de ce temps que finalement complètement inexpressif. Adorno ne semble pas mesurer que lorsqu'il s'attaque à la thématization musicale du banal, il vise un processus mécanisé à travers une généralité typique¹⁷. La généralité typique de la forme de vie 'moderne' n'exprime rien que des traits qui désignent cette 'vie' comme une 'non-vie'.

Ainsi, lorsque la philosophie renvoie les formes de langage à la vie, ce n'est pas pour dire que celles-ci s'y reflètent comme dans un miroir fidèle, dans l'idée que la phrase serait une forme miniaturisée du tout de la culture. Ces formes ne sont pas figées quelque part, lisibles de façon statique à même l'œuvre ou le poème, le livre ou la symphonie. Le monde extérieur ne se trouve pas non plus tel quel 'représenté' dans l'œuvre, et la comprendre n'est pas en ce sens une tâche de saisie purement externe, renvoyant à des choses du monde que l'on pourrait indiquer du doigt. Ce rapport externe est en réalité plutôt nié et il faut bien qu'il le soit pour que l'œuvre dénonce notre condition d'illusionnement par enveloppement de notre condition dans le motif.

¹⁶ Voir le travail de Sabine Plaud à ce sujet (exposé à nos Journées Wittgenstein, à la MSH, 28-30 octobre 2010, MSH, Bd Raspail, Paris).

¹⁷ Cf. l'exposé de Sabine Plaud sur Galton et Wittgenstein dans nos Journées Wittgenstein ci-dessus.

Il s'agit en effet pour elle de montrer que le moderne est chose à laquelle 'nous' participons et par là aussi contribuons. Car le 'monde' qui se tient en elle est un monde que nous faisons, et que nous subissons comme pour Adorno. Le geste de l'opéra bouffé est de faire entendre cette participation. S'il n'était question que d'une référence à laquelle renvoie la musique de l'extérieur, la musique ne pourrait déployer de l'intérieur aucun jeu d'écart au banal. C'est pourquoi Schönberg qui rejoint encore Wittgenstein sans le savoir, en déploie la surface musicale de telle façon que nous sommes effectivement enveloppés en elle, comme enroulés dans la même vague. Le métal fondu, c'est dans sa rigidité première, la technique de la série dodécaphonique, mais traitée en fusion, en mêlant, par l'exploitation des harmoniques, l'aspect timbrique des couleurs sonores aux structures intervallaires des séries de manière, il en résulte une combinatoire, manifestation mouvante d'une substance sonore malléable, un « fondu enchaîné ».

Mais l'enveloppement dans lequel nous sommes en tant qu'auditeurs, comporte en concomitance une situation d'aveuglement. D'où la difficulté du rapport forcément interne entre contexte et motif du banal. C'est à ce point que la situation pourrait mobiliser le schéma d'Arthur Danto, de la « célébration du banal transfiguré », comme dans le cas décrit par Kafka du peuple des souris. Celles-ci que Kafka décrit comme étant complètement fascinées par la voix de la cantatrice, célèbrent leur éminente cantatrice bien que celle-ci ne chante pas autrement que ses admiratrices, en sifflant. De même, le cas musical du 'moderne' ressemblerait à la situation dans le même récit de Kafka où, passant de la manière ordinaire, à la pratique tout d'un coup célébrée d'user d'un vulgaire casse-noix pour casser une noix, l'art se constituerait de la même façon en se détachant de l'ordinaire¹⁸. Toutefois, à en rester au stade de cette célébration, il y a un état auquel on demeure, qui ne nous aide pas à rejoindre l'œuvre d'art en tant que plénitude de sens. Le 'moderne' est sans doute cet objet banal que la musique transfigure dans l'opéra, mais il est aussi ce à quoi nous redescendons quand nous faisons la différence avec ce qu'il doit être. J'ai dit plus haut que Danto faisait la moitié du chemin, celui qui nous illusionne en nous élevant jusqu'à la forme haute du sublime, élévation qui s'accompagne du même coup d'une expérience de non-compréhension.

¹⁸ Cf. Hermann Danuser, in *Sens et signification en musique*, sous la direction de Marta Grabocz, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 67 : « L'éloge de la folie, ou de la fonction de la non-compréhension dans l'expérience esthétique ». V. en particulier pp. 88-89 à propos du récit de Kafka et l'expérience de non-compréhension dont s'accompagne celle de la célébration de l'art de la cantatrice. La formule « si vous le célébrez, c'est de l'art » est de Cage. L'exemple du casse-noix est cité pp. 89-90.

5. Faut-il ‘comprendre’ l’opéra *D’aujourd’hui à demain* ? Adorno devant la « transparence » de la musique

Le milieu musical que crée la musique nous apparaît comme composé des mêmes caractéristiques que celles que la vie de ce couple renvoie à travers ses ‘phrases’. Ce n’est pas *la* musique que nous entendons, mais *leur* musique, la musique de ce couple en ce temps, une musique typifiée qui nous enferme dans un cadre qui se referme sur nous. Le moderne se trouve comme transfiguré à partir de la banalité qu’il était devenu, passant dès lors pour *le* moderne en soi, son essence à l’état en quelque sorte incarné. Il y aurait ainsi un double mouvement de montée de l’ordinaire à l’objet élevé, et redescente de ce dernier à l’ordinaire. Dans ce double mouvement de transfiguration induite par la célébration, et de désublimisation, conduisant à se rendre compte qu’on avait affaire à une vulgaire pièce de métal (Wittgenstein, *Remarque Mêlée*), où se situe l’œuvre ?

Ce passage ou transmutation d’objet banal à forme de transfiguration, n’a pas lieu au sens non critique et purement cérémoniel que lui confère un rite de célébration. Le ‘moderne’ n’est pas ici ‘célébré’ à partir de sa banalité même. Il se donne au contraire comme ce dans quoi s’élaborent les formes du moderne dans le plus fin détail. Il finit par désigner l’ensemble de ces formes avec le milieu qui les accueille que l’œuvre réussit à combiner en une totalité, cette totalité de l’Idée musicale dont nous parlions plus haut, en l’espèce du métal fondu, à savoir cette texture sonore d’ensemble dont les contours se confondent avec le genre convenu sans distance pour former une texture de ‘tapisserie’.

Beaucoup d’œuvres d’art qui ont l’air de représenter des faits externes réclament finalement pour qu’on les saisisse, un type de compréhension interne. Malgré l’apparence d’une référence à vocation critique, le ‘moderne’ perçu à travers la vie d’un couple à Vienne fin des années 20, se livre à l’auditeur moyennant des relations internes, celles que tissent, au sein d’un cadre, le motif musical, les phrases proférées par les protagonistes, et le milieu moderne du couple. Tout cela s’entrelace et fait un, un tout ‘autonome’, techniquement réussi dans la forme résultante de sa composition. Même les arts qui ont l’air de représenter ces événements externes réclament pour les saisir un type de compréhension interne qui comporte une « part d’énigme » (Adorno), et il en est à cet égard du ‘moderne’ à travers la vie d’un couple à Vienne fin des années 20, comme de « Central Park in the

dark » dans une pièce de Charles Ives, ou des cloches de vaches dans la 6^e Symphonie de Mahler. La part d'énigme tient dans le caractère interne des relations qui échappe à la description et à l'analyse de la signification, part qui fait dire qu'on a affaire à de l'intraductible.

6. Cette musique, demande Adorno, a-t-elle finalement besoin d'être 'comprise' ?

Question ironique s'il en est puisque la perfection de l'œuvre tient dans les dessous forcément savants de la technique des séries dodécaphonistes. Schönberg voulait écrire un opéra facile, on l'a dit. Mais il n'était pas un compositeur de la facilité, comme on l'a vu également, car il rejetait 'l'art pour les masses'. Il lui fallait recouvrir la technique de la série, fondée sur l'ordre des intervalles, en valorisant le relief du matériau sonore lequel s'en déduit par les figures sonores, thèmes, motifs et accords, qui sont composés. L'unité de compréhension a changé. Non plus ramener la musique à un centre tonal, mais générer son développement à partir d'une série fondamentale. Ainsi la composition avec douze sons ne supprime pas l'unité harmonique, mais en crée une autre¹⁹.

Mais l'œuvre résultante est en réalité plus complexe. Elle est complexe en raison même de ce qu'Adorno préfère appeler la « transparence » de la musique, qui, tout en masquant le procédé des séries, exhibe volontairement la relation de fidélité du texte à la composition, relation dans laquelle Adorno voit à l'œuvre la fonction dialectique de la « médiation » opérée entre le livret (le langage) et la composition musicale. Un principe de « *Werktreue* »²⁰ régit pourtant cette correspondance réussie qui rend plus « inquiétante » encore la surface sonore parce que ce même principe fait l'objet d'un double jeu. Dans l'inquiétude joue le rapport au caractère familier, trop familier, du procédé dodécaphoniste.

L'homme du gaz, ou : la circularité du motif

Le gaz, que nous mentionnions tout à l'heure, en souligne l'artifice au gré des fils métalliques dont les accords et la voix joints aux cordes pincées de la harpe et au jeu précis dans l'aigu du piano, sont tissés. Et

¹⁹ Voir ce que Schönberg dit en 1941 de son opéra de 1928 dans son texte sur *La composition avec douze sons* (*Le style et l'idée* cit. p. 187).

²⁰ Ou principe de « fidélité à l'œuvre » (Lydia Goehr, *Imaginary Museum of Musical Works*, Cambridge University Press, 1992).

pourtant, le gaz, c'est la transparence électriée, symbole de la lumière d'intérieur, inauthentique par contraste avec celle naturelle du jour. Adorno voit dans cette fonction la duplicité de cet opéra à la fois antithèse sociale de la société dont il ne dérive pas immédiatement, et fait social regardant en direction du 'progrès'. Bref, le tort de Schönberg aux yeux d'Adorno est son constructivisme : le fait de se donner pour objectif le moderne de demain.

Fidèle au procédé, celui-ci inapparent, la musique négocie avec les phrases du livret, son être double de matériau historique, dit-il, et de tout formel doté d'une « logicité interne », sans réussir à transformer l'écoute installée dans le confort marchand d'une réception planifiée du moderne. Ainsi, au crible de l'analyse adornienne, l'opéra de Schönberg ne franchit pas, comme par exemple a réussi à le faire Mahler, la barre d'une conception factueliste du moderne, parce que, tendu vers le moderne, il n'a pu qu'échouer à intégrer le moment de négativité inscrit dans la médiation²¹.

Il y a au moins deux difficultés dans la position d'Adorno : 1) celle d'attribuer à la musique le pouvoir d'intégrer le moment philosophique d'une dialectique négative ; 2) celle de sous-estimer l'effet irréflexif et incontrôlable du processus par lequel le motif est partout et glisse, du milieu qui le suggère, à la forme musicale, en passant par ce qu'ont de socialement motivé les codes formels de sa composition, lesquels nous font participer auditivement à un genre signé 'moderne'. La rationalité dialectique lui bouche l'accès à ce qu'a de spécifique l'espace ainsi investi par l'expérience du sonore, laquelle ne connaît aucune séparation théorique de principe entre apparence et réalité, aucune réflexivité prise dans les chaînes d'une pensée conceptuelle critique.

Wittgenstein en revanche comprend la circularité constitutive du motif comme une manifestation qui est la musique même, en tant qu'elle ne « dit rien » en dehors d'elle-même. La musique n'est pas plus celle de la petite phrase que la culture qui se tient en elle. Elle est les deux, avec leur mise en boucle sur le mode variant d'une relance aux deux bouts. La philosophie n'a pas de place dans cette circulation. Entre la culture et la petite phrase musicale qui font affaire ensemble, elle n'a aucun lieu où se tenir.

²¹ Adorno. Cf. plus haut notre explication de la 'médiation'.

C'est pourquoi, la musique s'avère, rationnellement intraitable, au moins sous l'aspect d'une maîtrise de la pensée dialectique. Si la musique est une forme de pensée, la pensée envisagée comme processus ne dit rien de la musique qui se fait. La musique n'est pas dialectique et ne consiste pas en thèses. Cela Wittgenstein l'a compris en attribuant à la musique le rôle d'un phénomène irréductible, que sa conceptualisation condamnerait à l'arrêt.

Adorno de plus a cherché à tout prix les indices parlants d'une mise à l'épreuve du « contenu » d'autonomie de la musique dans sa fonction de résistance sociale au contexte ambiant qui l'accueille. Traquant « le pouvoir du banal étendu à toute la société », il a cru à une « vérité » de la musique, à travers sa « fuite devant le banal », comme il dit, ce qu'elle ne peut assumer, selon lui, que dans la « contradiction ». Il faut en effet à l'élaboration d'une œuvre un moment de négativité dans l'accès à la conscience qu'elle a pour vocation de musicaliser, au regard de sa propre fétichisation moyennant la consommation des « valeurs » par laquelle doit bien passer sa reconnaissance sociale²². Mais, écrit Adorno, le problème de Schönberg est que, en dépit de la leçon de critique sociale dont l'œuvre semble contenir la promesse, Schönberg a écrit des œuvres *apparemment* (l'expression est nôtre) trop « faciles à comprendre », que le public en est venu à « comprendre trop bien ». La 'médiation' dialectique y est mal conduite ou pas conduite jusqu'au bout. Conclusion : *D'aujourd'hui à demain* fait partie de ces œuvres qui ne réussissent pas à « tenir tête à l'écoute régressive ».

Très différente serait l'appréciation de cet opéra que nous revendiquons, à travers la manière dont Wittgenstein comprend la musique. La participation qui fait que nous nous trouvons enveloppés dans le « métal fondu » de la musique est ce dont est fait le motif lui-même. Elle est elle-même de part en part musicale déjà. Avec le motif en effet, tout devient musique, notamment ce vécu qu'il véhicule justement dans le même milieu qui le porte. De ce point de vue, la *Fiche* de Wittgenstein configure les conditions sociales de notre aliénation musicale sans éprouver le besoin de la questionner. Le social est un moment du motif dans sa circularité de la culture à une petite phrase et retour, et non une donnée de départ dans et contre laquelle l'œuvre est produite. C'est que l'aliénation est constitutive de la musique qui musicalise nos formes de vie. Wittgenstein ne problématise donc pas cette situation qu'Adorno

²² In *Le caractère fétiche de la musique*, texte écrit en 1938.

critique. Il ne voit pas de problème au fait que le « fondu » du métal du matériau historique est ce qui parvient à nos oreilles, dans les formes résultantes socialement acceptées qui sont acceptées par ce que nous les avons voulues et que nous en sommes responsables. Cet état de choses appartient à la vie des signes, non à la critique qui se situe pour Adorno « dans l'espace commun » à l'esthétique et à la sociologie (qui s'occupe du contenu et de l'effet idéologiques de la musique).

Si la musique nous revient en nous faisant retrouver en elle nos propres formes de vie, ce n'est pas qu'elle dit vrai, mais que les signes sont bien vivants. La part d'aliénation qui peut se glisser dans cette circulation de la culture à l'œuvre et retour tient précisément à l'aspect vivant de l'œuvre. Il en est comme de l'amour. Si elle était 'morte', ce serait la preuve que ses signes ne nous parlent plus, et le processus de l'aliénation s'arrêterait, comme la vie.

L'écoute du motif est certes déterminée par le milieu, mais qui dit 'déterminée', ne dit pas forcément 'dégradée'. Cette 'détermination' est d'ailleurs moins dure et sociologiquement unilatérale que pour un marxiste. Que le motif retourne à nos oreilles montre que c'est justice, et que d'une certaine façon, il le leur rend bien. Sa critique vise autre chose : la conviction que la musique nous dit quelque chose qui ait un contenu de sens que nous partageons, une 'vérité'.

Wittgenstein veut au contraire nous faire comprendre que la musique ne nous dit rien, qu'elle est asémantique et pleinement ce qu'elle est sans clivage. Dans ce que Adorno appelle la « monade », à savoir l'œuvre, il ne se livre aucun véritable combat. Celle-ci nous renvoie pleinement ce que nous mettons en elle pour exister par elle. Le « vivre intensément une mélodie » dont Wittgenstein attribuait la capacité à l'organiste et grand interprète Josef Labor qu'il admirait tant, est simplement la façon la plus haute d'appartenir à une communauté à la fois pensante et vibrante. Il ne s'agit pas d'une maîtrise conceptuelle mais d'un vivre. L'expérience de non-comprendre à laquelle nous faisons plus haut allusion, est incluse dans la transfiguration du banal, mais quand nous 'comprenons', nous tombons littéralement de haut pour prendre place dans la vie. L'œuvre d'art est confirmée dans son statut « *sub specie æterni* », si, quand nous tombons de haut, elle reste cependant à sa propre hauteur. À ce second stade, nous ne sommes plus sous le coup de sa transfiguration. Elle reste ce qu'elle est quand on a déduit de sa valeur, la part d'excès que dans notre état de fascination, nous lui conférons d'abord. En témoignent l'exemple

de l'arbre peint par Mondrian en quatre phases de l'état feuillu inintéressant, à sa quintessence désincarnée. Par ces versions successives de 1910 à 1912, Mondrian qui a entre temps supprimé l'arbre de son jardin parce sa vue l'empêchait de peindre, est arrivé à peindre l'arbre tel qu'il le voit lui. C'est ce que nous raconte Dora Vallier dans *L'art abstrait*²³, qui rejoint un peu la pensée de Schönberg à propos de la musique nouvelle, concernant « tout ce qu'il faut enlever à la musique pour qu'elle soit musique ». Cet 'enlèvement' est le rasoir d'Occam de l'artiste quand s'opère la redescende du haut vers le bas, moment esthétique propre au compositeur ou au peintre. Le moment est alors venu d'ôter ce qu'il y avait d'excessif dans la première phase.

Certes, l'Idée musicale selon Schönberg, toute relationnelle comme pour Wittgenstein, expérimente des *relations* que Wittgenstein n'aurait pas reconnu comme *siennes*, culturellement parlant. Mais avec leur texture fine et bigarrée que le compositeur a *voulues*, le compositeur demeure bien conscient que son opéra doit être un *opéra d'Idées musicales*. Dans ce vouloir, discutable ou non, la médiation selon Adorno est en réalité mise à rude épreuve, au moins dans l'esprit du compositeur, puisque projeté comme opéra de demain, il est censé échapper, en sa destination d'œuvre, à la 'médiation' même qui dédouble le statut qui serait le sien d'objet contextuellement motivé, s'il s'adressait aux masses.

C'est finalement exactement à l'encontre de ce qu'Adorno appelle une « écoute dégradée » qui résulterait de la fétichisation du motif du banal, que Schönberg a composé son opéra de 1928. Le combat est le même, mais, aimanté par l'objectif nécessaire de l'Idée musicale, il procède par la construction d'un moderne autre, non par la déconstruction d'une valeur pervertie par le marché du goût, mais par désublimisation de ce qui du banal était d'abord passé pour une idole sociale.

En conclusion

Il s'agit en effet d'un opéra réfléchi par un musicien – ce que Dahlhaus appelle « penser *en* musique » plutôt que *sur* –, avant d'être philosophiquement réfléchissant. Sa conception – mot fort dans le langage de Schönberg – ne se laisse pas ainsi plier au processus inévitable de la 'réification' qui touche l'œuvre d'art. Schönberg, à tort ou à raison, ne consentirait pas à considérer son opéra comme exposé, par définition, à

²³ Paris, Librairie générale française, 1980, pp. 105

ce processus de fétichisation sociale de la musique, même si la facture de celle-ci réussit à renvoyer à qui l'écoute, le reflet (médiatisé) d'une certaine banalisation. Le dédoublement opéré, s'il est perceptible, n'en est pas un d'inévitablement produit dans le processus de l'objectivation des formes, mais l'effet délibéré d'un travail compositionnel. Et pourquoi pas ?

Il y a certes un combat, dans cet opéra, contre les 'facilités' de la mode qui elle, justement, est l'effet d'un 'factualisme' primaire. Le « courage » du couple serait de ne pas « se conformer à ce qui est demandé à l'homme de la rue », écrit Schönberg dans la présentation radiophonique de son opéra à la radio de Berlin. L'histoire que raconte le compositeur intègre une vengeance de femme propre à réveiller chez l'époux un amour éteint par l'habitude. On assiste à un genre de manège psychologique conduisant à un retournement. L'homme qui se disait lassé par le quotidien et désireux de changement, perd la maîtrise de sa propre situation. Un quatuor mettant en lice deux couples sur la scène d'un moderne finit par bousculer ses attentes. Lui, le mari, croyait faire la cour à l'amie d'enfance accompagnée d'un ténor en les invitant à boire un verre chez eux, et l'invitation à vivre sa vie en toute indépendance dite 'moderne', tourne en fiasco. Le couple revenu de l'illusion, fait le lendemain au petit déjeuner, la différence entre l'éclat artificiel de la mode et la réalité. C'est le moment de la « désublimisation » selon Wittgenstein quand croyant avoir un bijou précieux entre les doigts, je découvre qu'il n'est qu'une vulgaire pièce de métal.

Mais le 'reflet' ici n'a pas le sens qu'a le même mot pour Adorno. Il a le sens de préjugé d'apparence, non de l'apparence dont sont victimes les masses et ce qui leur plait, effet du déclin du goût. Schönberg et Adorno ont certes tous deux la même cible : 'l'air qui se vend bien'. Comme une marchandise, 'l'air qui se vend bien' serait en somme une denrée d'une parfaite circularité du motif entre contexte et vécu de l'amateur de musique, devenu consommateur. D'une telle circularité, la phrase de Wittgenstein, il est vrai, ne nous met pas à l'abri. Bien au contraire, elle la consacre. Mais ce que sa *Fiche* consacre est l'aller-retour entre l'œuvre et la culture, et non, si je puis dire, l'aller simple. Danto fait l'aller simple.

Cet aller-retour est la vie même à laquelle *nous* participons activement. Nous sommes donc responsables de la vie des signes que nous produisons et dans la montée et dans la descente. Il n'y a pas à se plaindre de ce dont nous sommes finalement les auteurs, si, dans le meilleur des cas, « chaque phrase que j'écris est un aspect du Tout vu sous différents

angles » (*Remarque Mêlée*, 1930). Un « Tout » non donné, mais présent au départ, est ce dont il s'agit contre l'utilisation syntaxique de l'échelle de la construction (les positivistes qui l'utilisent sont Carnap, Neurath et autres espérantistes des années 30) qui pêche par l'exclusivité d'un escalade dans les hauteurs. Wittgenstein lui insiste pour que l'on retourne et recommence. Car c'est ce « Tout » là, non construit, déjà pleinement présent, ou 'réel', auquel je reviens que je n'ai jamais quitté, qui me conduit à 'répéter' en variant selon le double mouvement de balancier décrit plus haut. Le rapport qui est un mouvement, entre ce « Tout » dont nous parle Wittgenstein à la première personne, et une petite phrase est le même qu'entre la culture et cette phrase. Il n'est pas de miroir, mais de fabrication réciproque. Un faire, non un voir, est en jeu. C'est aussi le mouvement de la répétition des musiciens dont procède, à l'opposé de la répétition d'un Même donné au préalable, l'émergence de formes nouvelles qui ne sont représentatives d'aucun thème ou modèle antérieurement identifié.

Ainsi, du moment que ce « Tout » oriente le faire, il n'y a pas de critique sociale qui tienne. La critique sociale ne s'élève en droit que si ce « sens du Tout » disparaît, c'est à dire, s'agissant de la musique, quand dédoublée, sa manifestation laisse la réalité en dehors d'elle. Alors s'instaure la relation de visée qu'on croit dévolue à l'art. Mais l'œuvre n'est pas d'intentionnalité. Le « Tout » selon Wittgenstein est un autre nom pour l'unité du réel et de sa manifestation, sans arrière-plan²⁴. Y parvenant, la musique est 'sa propre manifestation', sans visée d'un contenu d'essence dont elle manquerait et qu'il reviendrait à la philosophie de ressaisir pour mesurer l'œuvre à l'écart de ce qui l'en sépare. « Parler d'une expression du contenu, c'est comme faire de la musique sans sons »²⁵.

²⁴ Santiago Espinosa exprime cela très bien, dans sa thèse récemment soutenue, en déclarant que la musique est anti-dialectique, anti-métaphysique.

²⁵ Cf. Moritz Schlick, *Forme et contenu*, trad. de Delphine Chapuis-Schmitz, préface de Delphine Chapuis-Schmitz et Jean-Jacques Rosat, Marseille, Agone, 2003, p. 63.



Un livret presque involontaire: Alessandro Parronchi et le *Giucoco del Barone*

Leonardo Manigrasso
Université de Padoue

L'histoire du *Giucoco del Barone* est déjà connue des lecteurs d'Alessandro Parronchi et des spécialistes de Valentino Bucchi. Une nuit de décembre 1936, les deux auteurs et leur ami Franco Fortini rentrent chez eux, juste de l'autre côté du Mugnone, non loin du centre de Florence. Ils parlent musique. Fortini – dont Bucchi après la guerre mettra en musique des vers tirés de *Foglio di via* dans *Cori della pietà morta* – provoque ses amis en déclarant devant une papeterie qu'il serait possible d'écrire une œuvre musicale basée sur un sujet bizarre comme le *giucoco del barone*, un vieux jeu de société toscan du même type que le plus célèbre jeu de l'oie. Le lendemain, Parronchi relève le défi et écrit au dos d'un plateau de ce jeu le texte d'une *operina* (c'est le mot que le poète emploie) pour une représentation privée dans la maison de Piero Santi – important animateur de la vie culturelle florentine de l'époque – accompagnée musicalement par deux ou trois instruments. Les espoirs de Parronchi sont malheureusement bien vite déçus car, en janvier 1937, Bucchi prépare une version du *Barone* pour voix et piano en vue d'une mise en scène publique au Teatro Sperimentale de Florence, alors le lieu le plus prestigieux où présenter des œuvres d'avant-garde dans une ville particulièrement vivante en matière de création musicale grâce notamment au Maggio Fiorentino. En raison des engagements académiques de Bucchi, l'instrumentation du livret ne fut cependant achevée que deux ans plus tard et la première de l'œuvre date du 20 décembre 1939 au Teatro Sperimentale, avec la *Riconoscenza* de Salieri. Les divergences entre le poète et le compositeur quant à la destination de l'œuvre provoquèrent le mécontentement de Parronchi qui refusa de signer le livret jusque dans les années 1950. Enfin réconciliés, les deux artistes modifièrent alors légèrement le *Barone* d'un commun accord en vue de la présentation de leur œuvre au Premio Italia qu'ils remportèrent en 1956.

Le spectacle a immédiatement connu un grand succès dont témoignent plusieurs jugements critiques très favorables, notamment celui de Bruno Barilli, le critique musical le plus influent de l'époque. L'œuvre adhère en effet aux tendances les plus modernes de la musique contemporaine, aussi bien dans sa construction narrative que dans sa conception instrumentale et scénographique. Le projet dramaturgique du livret de Parronchi s'inscrit dans le courant d'une revalorisation du théâtre musical en tant que « favola e come campo d'azione di maschere, due segni tra i più rilevanti del rinnovamento teatrale italiano »¹, initiée par la génération de l'*Ottanta* contre le mélodrame du XIX^e siècle et ensuite contre le théâtre du vérisme tardif encouragé par l'esthétique fasciste. Le poète imagine une structure dramaturgique qui anticipe certaines expressions du roman d'avant-garde d'après-guerre, par exemple *Il Castello dei destini incrociati* d'Italo Calvino, dans un contexte théorique évidemment tout autre. Comme dans le texte de Calvino où les personnages muets délèguent la narration de leurs aventures au système combinatoire des tarots, l'histoire du *Barone* est composée d'une alternance de 'tesselles' projetées sur un drap situé sur la scène. Il s'agit des cases du plateau du jeu où arrive le pion-Barone dans la *fictio* narrative, après le lancement des dés par des joueurs imaginaires. Cette succession de 'cases-personnages' sans ordre narratif cohérent est telle que les critiques ont souvent qualifiée l'œuvre de 'surréelle', ce qui témoigne implicitement de sa modernité narrative².

L'histoire du livret est la suivante : le Barone (un « avventuriero da strappazzo », c'est-à-dire un 'aventurier de pacotille' en vieux toscan) rencontre la Zingana (ZINGANA) après le premier jet de dés. Il tombe amoureux de cette dernière mais son amour n'est pas partagé. Sa déception sentimentale l'entraîne alors dans une succession d'aventures qui, déterminées par les caprices du destin (c'est-à-dire par les dés), l'amènent à rencontrer toute une série de personnages. Ces derniers lui offrent petit à petit d'improbables formes de consolation à l'aide de la folie (PAZZERELLI), de la guerre

¹ Virgilio Bernardoni, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia, Fondazione Levi, 1986, p. 9 (« fable et terrain d'action des masques, deux caractéristiques parmi les plus importantes du renouvellement théâtral italien »).

² Il faut rappeler ici la formule adoptée par le critique Mario Labroca, qui définit le *Gioco del Barone* un « teatro espressionista piuttosto che simbolista » (cf. *Una novità lirica allo Sperimentale. «Il Giuoco del Barone» di Valentino Bucchi*, in « La Nazione », 21 décembre 1939, p. 3). Il s'agit pour lui « davantage d'un théâtre expressionniste que d'un théâtre symboliste » en vertu de sa représentation « rapide et synthétique ». Cette vision sans nul doute hasardeuse révèle l'exigence de n'employer que des catégories du XX^e siècle pour décrire l'œuvre de Bucchi et Parronchi, même de la part d'un critique activement engagé pour le renouvellement de la musique italienne pour théâtre.

(SOLDATI), du vin (BEVITORI) ou encore de l'expérience mystique (PELLERINO) et le conduisent jusqu'à songer au suicide (POZZO) et à invoquer la mort (MORTE) au septième coup de dés. Mais la mort ne constitue pas pour autant la fin du jeu : l'énigmatique figure de Tiratutti invoque en effet une espèce d'envoûteur (NEGROMANTE) à la voix de la basse incarnant une force surnaturelle qui ressuscite le Barone. Sans raison valable à ce qu'il paraît, Tiratutti remet alors la victoire finale (VITTORIA) au Baron.

Que ce soit sur le plan narratif ou dans sa structure musicale, l'archétype explicite du *Giucoco del Barone* est l'*Histoire du soldat* de Stravinski. Ces deux compositions transgressent en effet les règles du mélodrame. Elles ont en commun le refus du naturalisme scénique et privilégient la réduction des décors à leur expression la plus minimale³, un choix de matériaux narratifs imaginaires, une synthèse extrême de la trame dramaturgique et une grande variété de genres musicaux⁴. Ils partagent aussi et surtout une même conception essentielle de la composition orchestrale : Stravinski se limite en effet à un orchestre de sept éléments, auxquels il ajoute un narrateur, deux acteurs et une danseuse, alors que Valentino Bucchi distribue son orchestre pratiquement sans instruments à cordes, à l'exception de deux contrebasses, avec une grosse caisse, de nombreuses autres percussions et des instruments à vent. Associé aux aventures 'surréelles' que doivent affronter les étranges personnages de l'histoire, cet orchestre essentiellement formé de tambours et de flûtes évoque pour les critiques

³ Un remarquable témoignage du caractère essentiel de la scénographie du *Giucoco del Barone* est fourni par l'accueil critique de la mise en scène de Franco Zeffirelli en 1958 au Festival dei Due Mondi de Spolète. Alors qu'il s'agit sans doute du metteur en scène le plus connu qui se soit occupé de la représentation de cette œuvre, deux critiques principales lui ont été adressés : d'une part le luxe des costumes et des décors, d'autre part la décision de commencer la représentation par l'image d'une famille réunie pour jouer autour d'une table, dans une salle décorée suivant un style archaïque. Ces deux éléments apparaissent opposés : d'un côté le caractère essentiel des personnages, de l'autre la volonté de concevoir une œuvre éloignée des atmosphères propres au XIX^e siècle.

⁴ Stravinski alterne en effet le tango, le ragtime, la fanfare, le paso doble et la valse, alors que Bucchi propose un style éclectique qui mêle non seulement la marche et la valse pour illustrer l'arrivée sur scène de la Zingana, mais aussi le madrigal polyphonique et certaines «scansioni minacciose e lugubri, come il ternario spezzato che sottolinea i momenti che stanno sotto il regno della morte» (Roberto Zanetti, *Il giucoco del barone*, dans la brochure publiée pour les représentations de l'œuvre en novembre et décembre 1989 au Teatro Comunale de Florence, p. 47 : « scansioni menaçantes et lugubres tel le ternaire tronqué qui souligne les moments dominés par la mort »).

une « clima da *Otto e mezzo ante-litteram* »⁵. Cette référence fellinienne confirme la modernité et la richesse des inspirations de ce travail. Elle met surtout en relief le caractère particulier de la création. Par la suite, le compositeur ne mènera plus de telles expérimentations musicales et privilégiera au contraire « uno stile di modernità temperata, cioè fedele alla tonalità, spesso con ampliamenti modali »⁶.

En ce qui concerne la rédaction du livret, le but du texte de Parronchi était de respecter le caractère populaire du jeu de société. Le poète intervient sur le plan narratif à travers la mise en contexte de l'action dans un Moyen Âge conventionnel et fabuleux (le Barone est déguisé en troubadour et a l'intention d'aller combattre les Maures). Du point de vue stylistique, il agit dans le cadre d'une « efficace ordito di rime, povere ma non meccaniche »⁷. Parronchi adopte ainsi un langage populaire et anti-sublime qui s'oppose à la syntaxe surdéterminée, du point de vue littéraire, de la production hermétique. Sur le plan de la métrique, il a recours à un vers très rythmé, l'*ottonario trocaico*, parasyllabique incontournable pour un texte fondé sur de nombreuses séries anaphoriques et sur une orchestration en grande partie basée sur les percussions.

Du fait de ce recours à un ton populaire et léger, Parronchi refusa de signer le livret lors de ses premières représentations. Plus tard, après sa révision personnelle du texte et la reconnaissance de ce dernier, il choisit encore de ne pas inclure le *Giucoco del Barone* dans les diverses anthologies publiées de son œuvre et notamment dans l'ouvrage intitulé *Poesie* paru en 2000. Comme le remarque Lenzini⁸, avec l'exclusion de ce texte du *corpus* de ses œuvres, le poète désavoue encore ce livret presque involontaire. Parronchi déclare d'ailleurs : « Ma insomma, io mi ero pentito di quel libretto, non mi ero sentito all'altezza, avevo esigenze più 'liriche', sentivo di non padroneggiare un genere marionettistico come quello. E può darsi che una certa aulicità, e il genere largamente discorsivo delle prime poesie che, di lì a poco, pubblicai, si consolidassero anche per reazione

⁵ Liliana Pannella, *Valentino Bucchi. Anticonformismo e politica musicale italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 19 (« atmosphère à la *Huit et demi ante litteram* »).

⁶ Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1977, p. 449 (« une modernité tempéré, c'est-à-dire fidèle à la tonalité, souvent avec des accroissements modaux »).

⁷ Luca Lenzini, *Il «Giucoco del Barone»*, in *Sulla poesia di Parronchi*, Arezzo, Edizioni degli Amici, 2005, p. 69 (« composition efficace de rimes pauvres mais non mécaniques »).

⁸ *Ivi*, p. 68.

al carattere ‘popolaresco’ e ‘ragazzesco’ del *Barone* »⁹. Selon le poète, la seule influence que l’on peut attribuer au *Giuoco del Barone* sur son œuvre est donc celle d’avoir joué le rôle de ‘contrepois’, qui a en quelque sorte ‘élevé’ sa poésie par simple réaction. Il est d’ailleurs indéniable que sa structure narrative rompt avec le ritualisme anti-romanesque de l’œuvre *I giorni sensibili*.

La place de ce livret est très originale non seulement au sein des écrits de Parronchi, mais aussi par rapport à l’ensemble des productions des poètes de sa génération. Cependant, avant de considérer ce texte comme une création tout à fait unique, il est intéressant de se demander si le *Giuoco del Barone* n’exprime pas, *a latere*, des thèmes et des caractéristiques formelles destinées à être réinsérées dans le style du poète, surtout d’après-guerre. Ne faut-il pas réhabiliter cette expérience de jeunesse malgré le discours de son auteur ? Cette opération apparaît légitime car le ton populaire du texte – en général étranger au répertoire de Parronchi – revient tout de même dans son œuvre sous des formes assimilables à celles qu’il emploie dans le *Barone*. La meilleure expression formelle de ce registre populaire réside en effet dans l’*ottonario*, un vers que Parronchi utilise avec parcimonie mais qui est présent au moins deux fois dans ses créations. On le relève tout d’abord dans le *Coretto dei visi* de son deuxième livre, *I visi* (1943). Même si ce poème rétablit la noble tradition de ce vers (langue choisie, vaste organisation syntaxique avec par exemple l’enjambement au premier vers, littérarité du sujet), Silvio Ramat parle d’une « métrique populaire »¹⁰ pour un texte écrit pendant l’expérience hermétique de la Troisième génération. La seconde attestation de l’*ottonario* remonte aux années 1950 et se révèle bien plus importante. Il s’agit de *Città*, un texte dans lequel Parronchi exploite cette ressource au sein d’une architecture de vers aux longueurs variables. *Città* appartient à la phase la plus engagée de l’œuvre du poète du point de vue stylistique, alors que celui-ci se voit obligé d’expérimenter de nouveaux instruments formels après la dissolution de la *koiné* hermétique. Voilà pourquoi la trame métrique du texte est multiple et particulièrement diversifiée. L’*ottonario* peut ainsi y retrouver sa forme traditionnelle et populaire, déclinée sous la forme

⁹ Alessandro Parronchi, *Ricordo del “Barone”*, dans l’opuscule cité précédemment, p. 55 («Je m’étais finalement repenti de ce livret. Je ne m’étais pas senti à la hauteur, j’avais des exigences plus ‘lyriques’ et je sentais que je ne maîtrisais pas un genre grotesque comme celui-ci. Il est aussi possible qu’un certain sublime et le genre largement discursif de mes premières poésies publiées peu de temps après se renforçèrent encore par réaction au caractère ‘populaire’ et ‘espiègle’ du *Barone* »).

¹⁰ Silvio Ramat, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, p. 491.

d'un chant 'carnavalesque' (Baldacci), d'une voix « hors champ » et plus précisément d'un chant « mediceo laurenziano » (Biondi¹¹), étant donné que le rythme cantabile de l'*ottonario*, riche de ses rimes, se lie à la réflexion sur la nature provisoire de la beauté, de la jeunesse et du bonheur pour en compenser la gravité thématique :

Giovinazza, se nessuno
ritornò dai morti mai
perché il tempo grave a ognuno
far leggero a me non sai,
perché passi perché passi
finché il cuor non ne trabocchi?

Morte in vita ho già gustato.
Ma da morti avrem più vita?
Ah non torna in qua il passato,
la bellezza ahimé appassita
anche prima, molto prima
che di morte il dardo scocchi.

Poi che amore avrà provato
più nessuno è qui felice.
Fugge il tempo, il volto amato
dove fugga nessun dice,
se è pur vero che nessuno
ritornò dai morti mai.

On assiste donc dans ce texte à un cas exemplaire de retour des matériaux du *Giucò del Barone* dans l'écriture plus tardive de Parronchi. Le livret s'attardait sur des thèmes analogues, même si c'est dans un contexte féérique. On y retrouve la question de la fugacité du temps (« Triste il tempo quando passa / triste il sole quando gira, / triste il vento quando spira, / com'è amaro vivere! »), de l'omniprésence de la mort (« Il più bello della storia / son la Morte e la Pazzia ») – sujet au contraire absent de l'horizon thématique de *I giorni sensibili*¹² – et de la fuite du « visage aimé » à travers le personnage de la Zingana¹³.

¹¹ Marino Biondi, *Paura di vivere e altri versi*, in « Il Portolano », 17/18 (janvier-juin 1999), p. 9 (« suivant le modèle de la poésie de Laurent de Médicis »).

¹² Cf. Silvio Ramat, « *I giorni sensibili* » di Alessandro Parronchi, in *La poesia italiana (1903-1943): quarantuno titoli esemplari*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 442. Selon le critique la la « 'morte' [aveva] una scarsa frequenza nel lessico di questo libro [*I giorni sensibili*], diversamente da ciò che registriamo nel Luzi di quegli anni » (la « "mort" [était peu] fréquente dans le lexique de ce livre [*I giorni sensibili*], contrairement à ce que l'on relève chez Luzi au cours des mêmes années »).

¹³ Cette 'triangulation' entre les textes permet donc de lier le registre populaire de la poésie des XV^e et XVI^e siècles au contexte stylistique du *Giucò del Barone*. Cette assimilation

En second lieu, il n'est pas inutile de rappeler l'importance de l'élément musical dans la poésie hermétique et post-hermétique de Parronchi, élément destiné à s'effacer à la suite du 'tournant anti-mélodique' des années 1960. Les titres que l'on trouve dans l'ouvrage *I giorni sensibili* en sont le témoignage : *Concerto* et *Pietre e musica* ont ainsi pour thèmes récurrents les danses, les fêtes et les orchestres. La musique apparaît d'ailleurs comme la source essentielle de production du sens dans le cadre de la trame antinarrative des premiers livres de l'auteur, comme si – dans le sillage de Mallarmé – la fonction de compenser la 'non pertinence' des associations figuratives propre au langage hermétique était déléguée à la musicalité du vers.

En ce qui concerne le niveau plus strictement théâtral, ce que l'on peut définir comme la 'fonction mélodramatique' joue un rôle capital dans l'histoire de la poésie de Parronchi, même si ce dernier affirme avoir « mis un point final à ses relations avec l'opéra avec le célèbre *Giuoco del Barone* »¹⁴. C'est notamment le cas d'un épithalame composé en 1947 sous le titre *Giorno di nozze* qui a recours souvent aux formes et aux rythmes du mélodrame, comme dans ses nombreuses séries anaphoriques. En effet le poète écrit alors dans une note : « Tuttavia il 'libretto' per opera ha seguitato a lungo ad apparirmi l'unica forma in cui avrei potuto eventualmente accedere al teatro. (Nel '46 scrissi un epitalamio, *Giorno di nozze*, in cui l'«accompagnamento musicale» è tutto riassorbito, intenzionalmente, nel verso) »¹⁵. La 'réassimilation' de la composante instrumentale dans la métrique des vers fait allusion à la mobilité de la trame rythmique qui vise à évoquer un commentaire

n'est pas contradictoire avec l'ascendance stravinskienne de *l'operina*, si, comme le remarque Mario Rinaldi (*Le opere al Festival dei Due Mondi. Cimarosa e due moderni in scena ieri sera a Spoleto*, in « Il Messaggero », 21 juin 1958), l'œuvre de Bucchi « non può essere considerato un'opera vera e propria, ma qualche cosa che si avvicina al madrigale rappresentativo. Da buon fiorentino il musicista è tornato, con la sua partitura, a una delle più fruttuose fonti dell'opera italiana. Si ha la sensazione, ascoltando la sua musica, di fare un bagno nel passato, indossando, però, un costume del nostro secolo » (« ne peut être vraiment considérée comme un opéra mais comme quelque chose qui s'apparente au madrigal représentatif. En bon florentin, le musicien est revenu avec sa partition à l'une des sources les plus fécondes de l'opéra italien. En écoutant sa musique, on a la sensation de plonger dans le passé, tout en revêtant cependant un maillot de notre siècle »).

¹⁴ Renzo Cassigoli, *Conversando con Alessandro Parronchi*, Firenze, Polistampa, 2001, p. 40.

¹⁵ Alessandro Parronchi, *Ricordo del "Barone"* cit., p. 55.

musical différent selon la ‘scène’ représentée¹⁶. Mais pour souligner l’importance de cet exercice, il faut restituer son contexte historique et culturel, celui de décembre 1946 et de l’année suivante, même si sa publication effective ne date que de 1954 dans le recueil *Per strade di bosco e città*¹⁷. L’année 1947 est en effet à la fois l’année de publication du *Quaderno gotico*¹⁸ de Luzi, probablement la dernière grande expression de la saison hermétique florentine, et celle où Giorgio Caproni commence à composer *Le stanze della funicolare*¹⁹, texte qui occupe une place de choix au sein du renouvellement de la poésie italienne après-guerre. Il s’agit d’un moment particulier, marqué par les dernières formulations de l’esthétique hermétique en train de s’épuiser complètement alors que l’on réhabilite la référence, sur le plan thématique, à l’‘ici’, compris comme coordonnée existentielle du sujet-poète, opposée à la notion d’‘ailleurs’ qui avait animé la littérature italienne des années 1930. Conformément à ce bref rappel historique, et alors que Parronchi travaille à l’élaboration de son troisième volume de vers, *Un’attesa*²⁰, *Giorno di nozze* apparaît comme le texte qui, à l’intérieur de son œuvre, sépare les sections antérieurs à 1947, dans lesquelles on observe encore les traces tangibles d’un style marqué par l’hermétisme, de la partie suivante qui s’ouvre sur un horizon thématique différent placé sous le signe de la revalorisation de la qualité ontologique des données de l’expérience. Il s’agit en effet d’un texte dont le langage est encore influencé par le répertoire lexical du recueil *I giorni sensibili*, empreint en tout point par la tradition littéraire. Le poète revendique clairement la déclinaison particulière de cette tradition qu’il convoque dans son œuvre :

C’era stata una volta l’idea di scrivere un libretto per musica, che si riaccostasse alla forma aulica dell’intermezzo cinquecentesco. Non che mi mancassero esempi moderni, come l’ineguagliabile *Noces* di Strawinskij. Ma ancor più mi s’era impresso nell’orecchio, e vi durava profondamente, il primo atto dell’*Orfeo* di Monteverdi, nell’incisione datane dal Magaz-

¹⁶ Le poète se sert par exemple du *martelliano* pour les chœurs des jeunes hommes et de l’*ottonario doppio* pour le chœur des jeunes filles lorsqu’il a recours à une structure fondée sur des quadrisyllabes et leurs multiples pour l’*Inno* (les dodécasyllabes et les *ottonari* sont ainsi respectivement articulés sur trois et deux unités quadrisyllabiques) et au *settenario* pour l’épithalame éponyme. Parronchi combine enfin les mètres solennels de l’endécasyllabe et du *settenario* pour les parties déclamées par les personnages sur scène.

¹⁷ Cf. Alessandro Parronchi, *Per strade di bosco e città*, Firenze, Vallecchi, 1954.

¹⁸ Cf. Mario Luzi, *Quaderno gotico*, Firenze, Vallecchi, 1947.

¹⁹ Cf. Giorgio Caproni, *Stanze della funicolare*, Roma, De Luca, 1952.

²⁰ Cf. Alessandro Parronchi, *Un’attesa*, Parma, Guanda, 1949.

zino Musicale Milanese, in cui la voce di Ginevra Vivante era arrivata a identificarsi per me con la Musica. E mi proponevo l'esempio dei versi della Dafne del Rinuccini, più scarni e più scenici di quelli del Tasso e tuttavia pieni del favoloso mitologico teatrale che in anni ormai lontani – poi sempre più debolmente – mi scaldava la fantasia²¹.

L'écriture de Parronchi s'inspire donc de Rinuccini et Monteverdi qui deviennent les garants d'une sorte d'ancrage à un univers culturel 'élevé' avant de s'ouvrir à de nouveaux thèmes et d'adopter un nouveau langage post-hermétiques. Une tonalité 'sublime' du discours est également assurée par la grande quantité d'inversions syntaxiques, la longueur de la phrase qui se caractérise par la présence de nombreux enjambements, l'occurrence de préciosités linguistiques (comme le parasynthétique « s'invetra », « botri » ou bien une forme archaïque comme « raccende »), les éléments mythologiques et célestes (« Venere », « Boote ») ou encore, la matière raffinée. À la lumière de ces quelques exemples qui ne constituent cependant pas un relevé systématique, on pourrait inscrire ce texte dans la sphère hermétique. Mais un élément particulier nous en empêche : sa vocation scénique et dramaturgique qui contredit la réticence figurative de l'imaginaire de la Troisième génération. Pour Parronchi, le 'démantèlement' de la trame anti-romanesque de l'ouvrage *I giorni sensibili* est indispensable pour l'élaboration des thèmes et des styles. C'est pour cette raison que la 'fonction mélodramatique' assume un rôle absolument nécessaire dans sa poésie : elle permet de maintenir un lien avec le registre élevé et sélectif de l'hermétisme, de faire interférer ce dernier avec la nouvelle exigence narrative qui, quelques années plus tard, va être recueillie et perfectionnée par un genre dramaturgique plus conforme aux caractéristiques stylistiques de la poésie contemporaine, le cinéma, assimilé à son discours par *Nel bosco*, expérience de traduction et de doublage du film *Rashomon* d'Akira Kurosawa en *endecasillabi sciolti*.

L'importance, on pourrait presque affirmer la nécessité, du moyen mélodramatique (même si ce dernier est décliné sous la forme d'un genre en apparence anachronique comme l'intermède du XVIe siècle) au cours de l'itinéraire d'affranchissement de l'identité hermétique de Parronchi, est confirmée de façon indirecte par la concomitance de *Giorno di nozze* avec le travail de traduction d'un texte qui associe de façon exemplaire la poésie à la musique et au théâtre. Il s'agit de *l'Après-Midi d'un Faune*²²

²¹ Alessandro Parronchi, *Le Poesie*, Firenze, Polistampa, 2000, p. 364.

²² Cf. Stéphane Mallarmé, *Il pomeriggio d'un Fauno*, a cura di Alessandro Parronchi, Firenze, Fussi, 1946.

de Mallarmé dont l'essence musicale – ou la réversibilité musicale – est attestée non seulement sur le plan narratif par la flûte jouée par le Faune, mais aussi par la 'traduction' orchestrale de Debussy composée à partir de 1890 et exécutée pour la première fois le 22 décembre 1894. Cette concomitance comporte des interférences à différents niveaux des deux textes, notamment en ce qui concerne la séquence de *Giorno di nozze* intitulée *Vigilia dell'amante*, où l'évocation de la femme aimée (et absente) dans un paysage naturel recompose de toute évidence des segments de la traduction du *Faune* : « Il mio dubbio, massa di notte antica, / termina in più di un rametto che, quale / i veri boschi rimasto, ahimé! prova / che tutto solo quella colpa ideale / di rose mi concedevo in trionfo » → « Simile quando l'anno / raduna tutto l'oro e lo disperde / e più che secchi rami / non ha il bosco di brine, / rosee quinte di bruma in densi aloni / attraversando della notte il nero sfonda l'astro leggero ».

Après cet épisode déterminant, il y aura d'autres références à la musique et au mélodrame dans l'œuvre de Parronchi, dès le titre d'un petit livre des années 1989 (*Ombra mai fu*²³), emprunté à *Serse* de Hændel, ou bien dans le dialogue intérieur de *Quale Orfeo?*²⁴ qui est « nato dalla insoddisfazione per le rappresentazioni moderne di opere antiche »²⁵. Mais il s'agit là de citations occasionnelles et, en fait, collatérales. La fonction déterminante du genre mélodramatique est celle d'avoir facilité, au milieu du siècle dernier, l'intégration du caractère mental et littéraire de la saison hermétique aux exigences dramaturgiques de la nouvelle poésie, d'avoir mêlé les deux répertoires formels de l'abstrait et du concret, qui ailleurs s'opposent et s'excluent les uns les autres, ouvrant ainsi la voie à un tournant narratif et à l'oralité qui caractérisent la littérature des décennies suivantes. Il n'est pourtant plus possible de définir le *Giuoco del Barone* comme un exercice étranger au *corpus* des écrits de Parronchi. Il faut plutôt le concevoir comme l'expression d'une tradition sans doute secondaire, alternative, mais malgré tout convergente par endroits – surtout pendant les phases les plus critiques – avec son production 'officielle'.

²³ Cf. Alessandro Parronchi, *Ombra mai fu*, Firenze, Pananti, 1982.

²⁴ Cf. Alessandro Parronchi, *Quale Orfeo?*, Firenze, Pananti, 1991.

²⁵ Alessandro Parronchi, *Le Poesie* cit., p. 753 (« né d'une insatisfaction éprouvée devant les représentations modernes d'opéras classiques »).

Intermède :
sătūra lanx



La stratégie italienne de parodie de l'opéra et le projet de Giuseppe Baretta¹

Andrea Fabiano

Université Paris-Sorbonne

Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France

*La satire politique attaque les vices du gouvernement.
Rien de plus juste et de plus salutaire dans un état démocratique.
Marmontel, Éléments de littérature, 1787*

1. Satire vs parodie

Jean-François Marmontel, auteur des entrées de théorie et critique littéraires de l'*Encyclopédie*, de l'essai *Poétique française* de 1762-1763, ensuite réélabore dans les *Éléments de littérature* de 1787, structure tout au long du XVIII^e siècle un discours théorique qui se nourrit aussi de son expérience d'homme de théâtre. La réflexion de Marmontel est surtout descriptive de la praxis contemporaine et n'est que prescriptive de manière modérée défendant l'idée d'un renouvellement poétique consensuel. Le statut international de l'auteur et sa position théorique prudente me paraissent légitimer l'utilisation de ses concepts de satire et de parodie théâtrales comme instruments exploratoires pour la condition italienne de ces deux genres.

Dans ses observations sur la satire théâtrale, Marmontel souligne le fait que la satire partage avec la comédie l'objectif « d'attaquer les vices et les ridicules » dans une perspective éducative. Si la comédie construit sa stratégie par le biais d'un discours général et à travers ces *homines ficti* qui sont les personnages et donc « elle met en scène et en situation le caractère qu'elle veut peindre, le fait agir comme il agirait, et lui fait parler son langage », la satire, en revanche, utilise l'invective et l'allusion directe aux personnes réelles en baissant donc l'effet de mise à distance et de convenance procuré par la fiction. Ainsi « la comédie invente, et la *satire* personnelle contrefait

¹ Cette contribution à un séminaire doctoral garde sciemment l'aspect synthétique d'oralité et sera ensuite élaborée dans un volume que je rédige sur la parodie dans la dramaturgie italienne du XVIII^e siècle.

en exagérant : l'original de la comédie est le vice ; l'original de la *satire* personnelle est tel homme vicieux : tout homme atteint du même vice peut se reconnaître dans le tableau comique ; et dans le portrait satirique un seul homme se reconnaît »². À cette satire 'personnelle et diffamante' Marmontel oppose alors une « satire générale, qui, sans désigner les personnes, ni donner lieu à la malignité des allusions, serait la censure innocente des ridicules et des vices : tantôt plaisante, et livrant au mépris la sottise ou la vanité ; tantôt sérieuse, et attachant l'opprobre à ce qui mérite l'opprobre »³. La contiguïté entre la « satire générale » et la comédie est évidente, mais Marmontel souligne le fait que la première appartient plutôt à la poésie et au roman, car elle garde sur la scène la difficulté à maîtriser sa fonction de miroir correctif, son équilibre de représentation convenable, ou bien elle reste ancrée à une dimension abstraite et générique, à des typologies idéales de vices, sans réussir à s'incarner dans l'histoire d'un personnage.

Dans la définition de parodie Marmontel se limite à préciser qu'il s'agit d'« une imitation ridicule d'un ouvrage sérieux », voulant ainsi de manière explicite ôter à la parodie toute fonction connotative de critique de l'hypotexte. Si cette fonction peut être présente dans la parodie de grande qualité artistique, elle ne la fonde pas en tant que genre ; c'est bien le renversement comique d'un objet sérieux qui la structure. De cette manière, Marmontel insiste plutôt sur la fonction ludique de la parodie et évite ainsi la généralisation de sa portée de critique littéraire et artistique. Ce dispositif permet d'expliquer donc, par le seul plaisir du divertissement comique, la parodie d'ouvrages qui, en principe, n'ont pas raison d'être critiqués.

Le concept de sérieux, bien entendu, ne se limite pas à la tragédie, mais s'étend désormais aussi à la comédie de caractère et à la comédie larmoyante, car ce qui importe est plutôt le processus d'abaissement de l'original. Il est évident que la parodie tant plus elle est éloignée du degré de sérieux de son original ou tant plus elle investit une pièce comique qui a un poids symbolique et programmatique important tant plus elle est forte.

Le problème majeur pour Marmontel est que si la parodie n'efface pas la dimension « sérieuse » objective de son hypotexte, en revanche, elle modifie la perception et l'appréciation des spectateurs de l'hypotexte par un effet de superposition : le public ne peut plus oublier le travestissement comique

² Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature, par Marmontel. Nouvelle édition, augmentée des essais sur le goût et sur les romans, et de considérations sur la littérature romantique*, Paris, Persan, 1822, t. VII, p. 234.

³ *Ivi*, t. VIII, p. 287.

lorsqu'il voit ou revoit la pièce originale et ainsi l'illusion pathétique ou tragique ou programmatique est fissurée à jamais.

Marmontel ne semble donc prescrire du point de vue poétique qu'une « excellente parodie [...] qui porterait avec elle une saine critique » ou une parodie capable de réunir des aspects éloignés, de trouver le pont capable d'approcher « le sublime et le ridicule », de faire surgir par le bas de la condition comique « les mêmes idées, les mêmes sentiments, les mêmes images, presque les mêmes caractères, les mêmes passions » qui animent l'hypotexte 'sérieux'⁴.

Le statut artistique de la satire et celui de la parodie apparaissent donc fragilisés par ces éléments même qui les fondent : la virulence de caractérisations identifiables pour la satire, la plaisanterie gratuite qui abaisse sans retenue un référent 'sérieux'. Cet aspect n'empêche pas la création d'un répertoire satirique et parodique, mais en détermine la position périphérique et marginale, assujettie aux attaques des membres de la République des Lettres ainsi que de la censure. Par exemple, en France les parodies sont interdites en 1745 sous la pression des auteurs de la Comédie-Française ; en Italie, à Venise même, un pôle théâtral fondé sur la concurrence entre les théâtres, Carlo Goldoni provoque l'institution de la censure théâtrale de la part des *Inquisitori di Stato*, en demandant avec véhémence en 1749 l'interdiction de *La scuola delle vedove* de Pietro Chiari. En effet, cette pièce parodie au Théâtre de S. Samuele la comédie goldonienne *La vedova scaltra*, donnée au Théâtre de S. Angelo, une comédie programmatique car Goldoni y concrétise sa volonté d'éliminer les moments laissés à l'improvisation des comédiens.

2. Satire et parodie dans la dramaturgie musicale italienne

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, nous pouvons constater la présence de théâtres spécialisés dans le répertoire satirique et parodique dans les principales villes théâtrales européennes : Londres, Paris et Venise. À Londres, le Little Theatre de Haymarket, pour lequel travaille aussi Henry Fielding, ne se limite pas à la parodie, mais propose un répertoire politiquement satirique contre le premier ministre Robert Walpole. Le même théâtre avait produit aussi une troupe itinérante de comédiens italiens qui avaient re-

⁴ *Ivi*, t. VI, pp. 169-170.

présenté quelques parodies italiennes parmi lesquelles une parodie musicale du *Pastor fido* de Battista Guarini et une autre de la *Didone* de Métastase⁵.

À Paris, les troupes de la Foire et la Comédie-Italienne, après l'arrivée de Pierre-François Biancolelli, se spécialisent dans la parodie de la tragédie et de la tragédie en musique. Si les auteurs de la Comédie-Française, Voltaire en particulier, ne tolèrent pas que leurs pièces soient parodiées, l'Académie royale de musique et ses auteurs se montrent plus conciliants à l'égard des parodies d'opéras. En effet, les parodies d'opéra visent principalement la construction dramaturgique et la qualité stylistique et dramatique du livret plutôt que la musique, car l'alternance de parties chantées et de parties parlées ainsi que la présence de vaudevilles et de timbres communs limitent beaucoup l'utilisation de la musique originale. De plus, l'abaissement comique de la parodie opératique compense l'absence d'un répertoire dramatico-musical réellement comique sur le plateau de l'Académie royale de musique ; d'une certaine manière, cette institution théâtrale délègue à l'extérieure, à la Comédie-Italienne et à la Foire, la partie comique évacuée de son répertoire officiel⁶.

À Venise, le théâtre S. Samuele de la famille patricienne Grimani, propriétaire aussi du prestigieux théâtre S. Giovanni Grisostomo, le temple de l'*opera seria*, se différencie par un répertoire expérimental et protéiforme qui varie de la comédie improvisée, à la tragi-comédie, aux premiers intermèdes musicaux, à l'opéra et à une pluralité de pièces qui parodient le modèle métastasien d'*opera seria*, la tragédie, la pastorale et la nouvelle comédie de caractères.

Parmi le peu de textes survivants aujourd'hui de ce répertoire parodique, *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti*, livret d'Antonio Gori et musique du violoniste du théâtre Antonio Apolloni, monté pour la première fois en 1732, révèlent les traits essentiels de la stratégie parodique à l'italienne. Le livret, en effet, ne se construit pas à partir d'un unique hypotexte, mais met en place un dispositif parodique adressé au modèle standard métastasien du *dramma per musica*. À partir de ce cadre générique parodié par abaissement du statut social des personnages – les princes et les reines de l'antiquité deviennent des toponymes (rivières et villages) personnifiés de la Vénétie –, le librettiste focalise deux objectifs

⁵ Cf. Piermario Vescovo, "Mestre e Malghera" da Venezia a Varsavia, in « Problemi di critica goldoniana », X/XI (2005), pp. 10-11.

⁶ Cf. Andrea Fabiano, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

parodiques plus précis, deux épisodes tirés de *Didone abbandonata* et *Semiramide*.

La scène 4 de l'acte II des *Metamorfosi* se présente comme une parodie ponctuelle de *Didone*, avec un abaissement de situation et une imitation littérale des scènes 11 et 12 de l'acte II du drame de Métastase⁷ :

BOTTENIGO	Cotanto la tua sguattera m'ha saputo ben dir, ch'io son venuto. Se vil, se farabuto vuoi dirmi ancor, son qui, sfoga tua furia: soffrirò forte ogni ingiuriosa ingiuria.	ENEAS	Ad ascoltar di nuovo i rimproveri tuoi vengo, o regina. So che vuoi dirmi ingrato, perfido, mancor, spergiuro, indegno: chiamami come vuoi: sfoga il tu
MALGHERA	Non vuò vilipendiarti, non voglio rammentarti il caro tempo che amor a te faceva la gattarigola, <e sentivi per me grizoli e gringola,> da te voglio un consiglio e perché in piedi così lasciarti non mi par creanza, siedi con me. (<i>siede</i>)	DIDONE	[sdegnò. No, sdegnata io non sono. Infido, [ingrato, perfido, mancor più non ti chiamo ; rammentarti non bramo i nostri [ardori : da te chiedo consigli, e non amori.
BOTTENIGO	Ventricolo, costanza! (<i>siede</i>) [...]	ENEAS	Siedi. (Che mai dirà?)
MALGHERA	Consiglia la mia sorte, sceglier io debbo Stricheroch o morte?	DIDONE	deggio incontrar la morte, o al superbo african porger la mano. [...]
BOTTENIGO	E tra queste due schienze chiedi il consiglio mio? [...] Ma non v'è dunque miglior riparo ?	ENEAS	s'io risolver non so: tu mi consiglia. Dunque fuor che la morte, o il funesto imeneo, trovar non si potrà scampo migliore?
MALGHERA	Si, v'era pur troppo.	DIDONE	V'era pur troppo.
BOTTENIGO	E qual ?	ENEAS	E quale?
MALGHERA	Se si degnava Bottenigo d'accettarmi per sua sposa e consorte. (O che forca!)	DIDONE	Se non sdegnava Enea d'esser mio [sposo,
BOTTENIGO	Il suo braccio in mia difesa avrei avuto nella gran contesa. M'avevo preparato a fargli almen dieci Bottenighini : che giusto quei puttini sentir bamboleggiando dire : «mama, papà, tette, la caccia». Indi... ma che ragiono? Sogno delle panchiane e stramba io sono.		L'Africa avrei veduta dall'Arabico seno al mar d'Atlante in Cartago adorar la sua regnante : e di Troia e di Tiro
BOTTENIGO	(O che sudor, che caldo! Se va dietro così, oh non sto saldo.) [...]		rinnovar si potea... Ma che ragiono? L'impossibil mi fingo, e folle io sono. [...]
MALGHERA	Buttala fuori!		
BOTTENIGO	A Stricheroch ti sposa.	ENEAS	No, si ceda al destino: a Iarba stendi la tua destra real. Di pace priva resti l'anima d'Enea, purché tu viva.
MALGHERA	Poiché d'altri mi brami vuò sodisfarti. Stricheroch si chiami.	DIDONE	Giacché d'altri mi brami, appagarti saprò. Iarba si chiami. [...]
BOTTENIGO	(E non minchiona.) [...]		
MALGHERA	Dove vai ?	ENEAS	Regina, addio.
BOTTENIGO	Non mi sento di trattenermi più. Schiavo !		
MALGHERA	T'arresta. del mio imeneo ti bramo spettatore.	DIDONE	Dove, dove? T'arresta. Del felice imeneo ti voglio spettatore.
BOTTENIGO	(e ancor non molla!) (Saldo in gambe, o core!) (<i>siede</i>)	ENEAS	(Resister non potrà.) (Costanza, o core.)

⁷ Le livret de la parodie est cité à partir de l'article de Piermario Vescovo qui le publie avec le titre de *Mestre e Malghera*. Pietro Metastasio, *Didone abbandonata*, in *Drammi per musica. I. Il periodo italiano 1724-1730*, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, 2002.

Antonio Gori continue en mettant en scène le triangle de jalousie entre Malghera, Bottenigo et l'étranger Striccheroch, parodiant de manière linéaire la scène 12 de *Métastase* entre Didone, Enea et Iarba ; mais tandis qu'Enea reste ferme sur sa décision et ne tombe pas dans le chantage affectif de Didone, le prince Bottenigo revient vers son aimée.

Le deuxième épisode parodié ponctuellement concerne la scène 6 de l'acte II des *Metamorfosi* dans le « Tinello d'Eliogabalo con gran mensa apparecchiata per non mangiare » et la scène 2 de l'acte II de la *Semiramide*, qui se déroule dans la « Sala regia illuminata in tempo di notte. Varie credenze d'intorno. Gran mensa imbandita nel mezzo con quattro sedili intorno ed una sedia in faccia »⁸. Dans cet épisode, le travail d'Antonio Gori se réalise autour de l'objet scénique fondamental, la coupe avec le poison qui doit être offerte en signe de mariage et qui circule paradoxalement d'une main à l'autre sans que personne ne l'accepte. Dans la parodie, les personnages la refusent car ils soupçonnent le piège empoisonné, tandis que dans le drame métastasien le refus est motivé par le croisement des histoires d'amour des personnages.

Il est évident, me semble-t-il, qu'Antonio Gori veut critiquer par le dispositif parodique ponctuel deux moments des pièces de *Métastase* qu'il considère faibles du point de vue de la construction dramaturgique. Le triangle amoureux entre Didone, Enea et Iarba relève plutôt d'un drame familial peu héroïque, tout construit sur le mensonge, la jalousie, la basse manipulation affective, où la stichomythie et les apartés apparaissent comme des effets stylistiques comiques. De même, les rebondissements des refus d'accepter la coupe du mariage et du règne génèrent une situation invraisemblable et comique, qui ne peut que se terminer dans les deux pièces avec un micro *deus ex machina*, en brisant de manière ostentatoire l'objet encombrant.

Ce répertoire parodique italien reste spécifique de la première moitié du XVIII^e, car le cheminement que l'*opera buffa* entreprend est différent, axé surtout sur un dispositif satirique générique sur le monde de l'opéra, qui s'auto-ridiculise en ridiculisant les interprètes, les impresarios, les librettistes, les manies, les clichés, sur le modèle du *Teatro alla moda* de Benedetto Marcello et construit selon le mécanisme dramaturgique de l'opéra dans l'opéra⁹. En effet, plutôt qu'un réel procédé de critique

⁸ Pietro Metastasio, *Semiramide*, in *Drammi per musica*. I. cit.

⁹ Je ne considère que le modèle opératique italien du standard international, et non les dramaturgies locales ; en effet, par exemple, la comédie en musique napolitaine, continue

satirique, il s'avère être un véritable parcours dramatique à part entière du comique musical italien.

Par ailleurs, un deuxième ordre stratégique se construit sur l'insertion dans le livret de fragments parodiques qui ne se réfèrent pas à un hypotexte précis, mais qui parodient des *topoi* formels et des rigidités stylistiques par le biais d'un procédé qui emphatise les mêmes rigidités et les ridiculise par hyperbole. C'est le cas par exemple du traitement thématique et musical réservé souvent à l'*aria con da capo* des personnages sérieux dans l'*opera buffa*, où interagissent l'occasion de proposer au public un air de bravoure et, en même temps, sa parodie par l'excès des mélismes.

3. Le projet parodique de Giuseppe Baretti

Dans le cadre italien d'utilisation de la parodie dans le théâtre musical, la proposition formulée par Giuseppe Baretti est singulière et originale. En effet, Baretti est sûrement poussé aussi par un esprit de revanche à l'encontre de l'abbé Francesco Vanneschi, auquel il reproche de ne pas l'avoir embauché en qualité de reviseur des livrets dans sa tentative tourmentée de réintroduire en 1753 le répertoire d'*opera seria* au King's Theatre de Haymarket de Londres. Son pamphlet bilingue, publié anonyme à Londres précisément en 1753, est une attaque directe au librettiste florentin devenu imprésario d'opéra, avec le ton agressif et corrosif qui sera une marque stylistique du Baretti critique engagé.

L'intérêt du *Projet pour avoir un opéra italien à Londres, dans un gout tout nouveau* ne réside pas – bien entendu – dans les éléments anecdotiques de son conflit avec l'abbé Vanneschi, mais précisément dans la stratégie productive qui est à la base de ce projet expérimental imaginé par Baretti. En effet, Baretti prend comme modèle le fonctionnement de la Comédie-Italienne de Paris et le mécanisme d'interaction entre son répertoire de parodies d'opéras et le répertoire de tragédies en musique de l'Académie royale de musique.

L'idée de Baretti est donc de constituer un répertoire parodique miroir du répertoire sérieux, persuadé que cette opération aurait une retombée positive en termes de succès et de billetterie pour les deux affiches. Selon lui, la parodie n'est pas seulement un révélateur d'un hypotexte de succès,

à proposer des textes parodiques selon une tradition locale qui persistera aussi au XIX^e siècle au Théâtre S. Carlino de Naples.

selon l'opinion courante encore aujourd'hui, mais elle est aussi, par son succès, porteuse d'intérêt pour un hypotexte oublié, dans une optique postmoderne *ante litteram*. L'effet miroir serait amplifié par la situation topographique idéale, car les deux théâtres, le King's Theatre et le Little Theatre, sont situés l'un proche de l'autre à Haymarket, le premier avec son répertoire d'*opera seria*, le deuxième avec son affiche de parodies. Selon Barette, la parodie aurait dû être chantée en italien et être construite sur un hypotexte unique, selon le modèle pratiqué à Paris, et non plus selon le format générique propre de la praxis italienne.

Son projet suppose ainsi un double niveau parodique : une référence ponctuelle, où la parodie se réfère à l'hypotexte joué en même temps au théâtre d'en face, et une macro référence, imaginée comme un répertoire parodie d'un répertoire, une troupe parodie d'une troupe, où tous les deux se justifient l'un par rapport à l'autre.

Malgré son statut de texte d'occasion, lié à une situation contingente de l'homme émigré, ce court pamphlet anticipe la modernité de la pensée dramaturgique de Barette et ses positions antiacadémiques et ouvertes au dépassement des règles théâtrales classiques. Son positionnement à côté de la parodie comme genre nouveau appartient au même engagement éversif, qui le poussera à côté de Gozzi face à Goldoni et de Shakespeare face à Voltaire.

Note au texte

Le pamphlet, dont nous avons connaissance par les citations présentes dans un autre texte polémique londonien de Barette, avait été considéré disparu. Franco Fido retrouve en 1980 un exemplaire mutilé de la dernière page à la Boston Public Library (collocation G.3823.12), qu'il considère comme le seul exemplaire qui a survécu, et le publie avec un toilettage linguistique dans son article *Un libello dei primi anni di Barette a Londra*, in *Una riva e dall'altra. Studi in onore di Antonio D'Andrea*, a cura di Dante Della Terza, Fiesole, Cadmo, 1995, pp. 293-305.

Mes recherches m'ont permis de retrouver trois autres exemplaires ; deux mutilés toujours de la dernière page en français, l'un conservé de nouveau à la Boston Public Library (collocation T.96.95), l'autre à la bibliothèque de Columbia University à New York (collocation DRAMLIB D782 Sch2) ; et un troisième intègre conservé à la University of Toronto Library (collocation B-1006399). L'exemplaire de Toronto est donc le texte de référence de mon édition :

A | SCHEME | FOR HAVING AN | ITALIAN OPERA | IN | LONDON. | Of a
New Taste. | PROJET | POUR AVOIR UN | OPERA ITALIEN | à LONDRES,

| Dans un Gout Tout Nouveau. | *Così all'egro Fanciul porgiamo aspersi* | *Di soave licor gli orli del vaso:* | *Succhi amari ingannato intanto Ei beve,* | *E dall'inganno sua vita riceve.* | TASSO GERUSALEMME, Canto Primo | LONDON: | Printed for W. OWEN near *Temple-Bar*, and T. SNELLING | opposite *White-Fryers* in *Fleet-street*. MDCCCLIII. | (Price Sixpence.)

La transcription conserve entièrement la graphie et la ponctuation de l'original, car je considère intéressant garder le niveau de connaissance linguistique de l'anglais et du français de Baretti. À ce propos, Franco Fido cite un fragment du rapport de Jean-Baptiste Suard au sujet de la publication en 1777 du *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* qui mérite d'être transcrite : « La brochure est écrite en mauvais français et en langage des halles. Elle ne manque ni d'esprit, ni de vivacité, ni de bonne critique, mais le ton en est intolérable [...]]. Je ne crois pas que le gouvernement doive autoriser de semblables grossièretés »¹⁰. Le même jugement aurait pu concerner une bonne parodie théâtrale.

A¹¹
SCHEME
FOR HAVING AN
ITALIAN OPERA
IN
LONDON,
Of a New Taste.

PROJET
POUR AVOIR UN
OPERA ITALIEN
à Londres,
Dans un Gout Tout Nouveau.

Così all'egro Fanciul porgiamo aspersi
Di soave licor gli orli del vaso:
Succhi amari ingannato intanto Ei beve,
E dall'inganno sua vita riceve.
TASSO GERUSALEMME, *Canto Primo*.

LONDON:
Printed for W. OWEN near *Temple-Bar*, and T. SNELLING
opposite *White-Fryers* in *Fleet-street*. MDCCCLIII.
(Price Sixpence.)

¹⁰ Giuseppe Baretti, *Opere*, a cura di Franco Fido, Milano, Rizzoli, 1967, p. 737.

¹¹ Le texte de référence est l'exemplaire conservé à la Thomas Fisher Rarer Book Library de l'Université de Toronto, collocation B-10 06399. Il s'agit du seul exemplaire complet connu à ce jour.

A
SCHEME, &C

BEFORE I explain the Nature of the *Project* I am going to offer to the Public, I must intreat¹ the Reader's Permission to anatomize the OPERA wick is proposed to be exhibited at the *King's Theatre* in the *Hay-market* the ensuing Winter.

The Persons, that are to perform in that *Opera*, are Signora *Visconti*; Signor *Seraphino*; Signora *Frasi*; Signora *Passerini*; a *Tenour*, whose Name we are not yet acquainted with; and Signor *Ranieri*, surnamed the *Singer of the Jews*.

Let us examine a little their theatrical Merit.

Visconti, or *Viscontina*, was indeed, while young, a famous Singer; but she is now advanced in Age, and her Voice is no longer under her Command.

Seraphino is an *Eunuch* of no Reputation in the Musical World. Some Pesons² who pretend to know him, say, that his Stature is low, his Figure unpleasing, his Voice weak, his Action disagreeable, and his Knowledge of Music very inconsiderable.

Frasi is indeed a charming *Singer*; but she wants the Graces of Novelty; and is besides to play but a second Part in the *Drama*; therefore by this injudicious Disposition of the Characters, her Powers of pleasing will be greatly confined.

Passerini, who in all Probability is to perform in the Habit of a Man, will bring no great Advantage to the *Opera*. She has never yet appeared on a Theatre, and all the Merit we can expect to find in her will be only that of a *Beginner*, whose Action is yet to be formed, and whose Graces will be obstructed, if not by Bashfulness, at least by Inexperience. Her Voice is but indifferent, and as it has but a small Compass, her Singing is cold and uniform; therefore for we must not expect any pleasing Changes, or Variety of Notes.

The *Tenour*, although he had the Excellencies of a *Babbi*, or an *Amorevoli*, would not be able to make up the Insufficiencies of the rest of the Company. The Merit of a *Tenour* could never yet hinder an *Opera* from sinking, if we except *Babbi* when he played the Part of King *Jarba* in *Dido*.

As for *Ranieri*, he will be undeservedly happy if he escapes being pelted the first Night.

PROJET, &c

AVANT d'entrer dans le Détail du Projet, que je m'en vais offrir au Public, je prie le Lecteur de me laisser faire un peu d'Anatomie à l'Opera, qu'on se propose de donner au Théâtre du Roy dans le Haymarket l'Hyver prochain.

Les Personnages, qui chanteront à cet Opera, sont Madame *Visconti*, Le Sieur *Seraphino*, Mademoiselle *Frasi*, Madame *Passerini*, Un *Teneur* dont nous ne savons pas encore le Nom, & Le Sieur *Ranieri* surnommé le *Chantre des Juifs*.

Examinons un peu leur Mérite théâtral.

Visconti, ou *La Viscontine*, étoit à la verité un³ Musicienne fort bonne grand⁴ elle étoit jeune; mais à présent elle est avancée an⁵ age, & sa Voix ne l'obeît plus comme autrefois.

Seraphino est un *Châtré*, qui n'a aucune Reputation dans le Monde musical. Quel-qu'un qui prétend le connoître, dit, qu'il est d'une petite & pauvre Figure; que sa Voix est foible, son Action mauvaise; & qu'il est très peu versé dans les Rudiments de son Art.

La *Frasi* est à vrai dire une charmante Chanteuse; mais elle n'a plus ici les Graces de la Nouveauté. De plus on ne lui donne qu'un *second Rôle* à jouer; & par cette peu judicieuse Distribution des Parties, on veut l'empêcher de plaire autant qu'elle pourroit.

La *Passerini*, qui probablement jouera un Rôle d'Homme, n'apportera pas grand Avantage à l'Opera. Elle n'a jamais mis le Pied sur aucun Théâtre, & ne peut pas dans son *Coup-d'Essay* paroître autre chose qu'une *Commençante*. Son Action n'étant pas formée, ses Graces en seront affoiblies, si non par sa Timidité, au moins par son Inexpérience. Puis sa Voix n'est que d'une médiocre Etendue, & par consequent froide, uniforme, et tout-à-fait incapable d'une agréable Variété.

Le *Teneur*, fut il aussi excellent qu'un *Babbi*, ou un *Amorevoli*, il ne pourra jamais soutenir le reste de la Troupe. Le Mérite d'un Teneur n'a jamais empêché un *Opera* de tomber, si l'on en excepte *Babbi* quand il jouoit le Rôle de *Jarba* dans la *Didon*.

Pour le bonhomme *Ranieri*, il sera plus heureux qu'il ne mérite s'il échape seulement la grêle des Oranges, & des Topinamboux⁶ la première nuit qu'il paroitra.

¹ intreat | entreat

² Pesons | Persons

³ un | une

⁴ grand | quand

⁵ an | en

⁶ Topinamboux | Topinambours

Let us speak a Word of the rest. The *Decorations* will not keep up the *Opera*, since they intend only to patch up *old Scenes* in the best Manner they are able.

The *Orchestra* is to be directed by *Passerini*, who, without a jest, is a great Fiddler; but has the Misfortune to *disgust*, beyond Sufferance, all that hear him. The rest of the Band are but common Players, except *Vincent* the Ho-boy.

The Whole will be under the Direction of the Poet *Vanneschi*: A Man absolutely unexperienced¹ in theatrical Affairs, if we may judge of his Genius by the Samples he has already given in *England* of his Abilities. He never was concerned in any thing of the kind, either for the *Earl of—*, or himself, without throwing all into Confusion, and consequently being the Ruin of the Design.

His *Poetry* I will take no notice of *Paolo Rolli*, the famous Translator, or more properly the Assassin of *Milton*, has in his time given some very bad theatrical Pieces of his own Composition; but his Successor *Vanneschi* has had the Art to surpass him in writing ill. Those, who do not understand *Italian*, may consult the Translation of the *Fall of the Giants*, *Nerina*, *Phaeton*, and *Vanneschi*'s other Drama's, made by the sublime *Lockman*, and try if they can discover common Sense in them. Certainly it would be a difficult Task to find in *Great Britain* a Translator more worthy of such an *Original*.

As an Addition of Pleasure, the *Opera* is to be without *Dances*. So we shall have three Hours tedious Music without any Entertainment intermingled to relieve the Audience.

Add to all this, the Indignation of two hundred *Subscribers* when they begin to reflect that for such an *Opera* as I have described, they have paid the same Sum they formerly did for hearing *Farinelli*, *Senesino*, *Faustina*, *Cuzzoni*, and other Singers of the same Standard, who were supported by superb Decorations and magnificent Dances.

These Reflexions convince me that such an *Opera* cannot support itself. Can it be imagined that the *Manager* will be able to fill the House, and gather nine or ten thousand Guineas to defray the necessary Expences²? I cannot suppose the

Disons un Mot du reste. Les Décorations ne soutiendront pas l'Opera, puisqu'on ne fera que rapépasser des vieilles Scenes le mieux qu'on pourra.

L'Orchestre sera dirigé³ par *Passerini*, qui est sans ironie un grand Violiniste⁴, mais qui a le malheur de dégoûter à la mort tout ceux qui l'entendent. Le reste de la Bande ne sont que des Joueurs communs, si vous en exceptés *Vincent* le Haut-boix.

Toute cette machine sera puis dirigée par le Poete *Vanneschi*: Homme sans Expérience dans les Affaires théâtrales, si l'on juge de lui sur les Echantillons qu'il a déjà donnés en *Angleterre* de son savoir-faire. Il ne s'est jamais mêlé d'Opera, soit pour Mylord de ----, soit pour son propre Compte, sans confondre tout, sans ruiner tout.

Je passerai sous silence ses Ouvrages Dramatiques. *Paul Rolli*, le Traducteur, ou pour mieux dire, l'Assasin de *Milton*, a donné dans son tems au Public Britannique des Pièces théâtrales de sa façon qui étoient détestables; mais son Successeur *Vanneschi* a eu l'adresse de le surpasser en fait de mauvais Vers. Si vous n'entendés point l'Italian, jettés les Yeux⁵ sur la Chute des Géantes, sur *Nerina*, sur *Phaeton*, & sur les autres de ses Pièces, traduites par le grand *Lockman*, & dites moi si le sens-commun y entre pour quelque chose. On n'auroit pas aisément trouvé dans L'Ile de la Grande Bretagne un Traducteur plus digne d'un tel Original.

Pour Surcroit de Bonheur l'Opera sera sans Dances. Ainsi nous aurons trois Heures d'ennuyante Musique sans le moindre entre-met pour relever le gout des Spectateurs.

Ajoutés à tout cela l'Indignation de deux-cent Souscrivants quand il⁶ viendront à réfléchir qu'on leur fait payer la même Somme pour un Opera tel que je viens de peindre qu'on payoit autrefois pour entendre *Farinelli*, *Senesino*, *Faustina*, *Cuzzoni*, & plusieurs autres Musiciens de ce Calibre, qui étoient de plus soutenus quelques fois par des superbes Décorations, & des Dances magnifiques.

Toutes Reflections faites, croyés-vous qu'un tel Opera tiendra bon ? Pensés vous que le Directeur pourra leurrer assés de Monde au Spectacle, & qu'il pourra ramasser neuf ou dix mille Guinées pour payer tous les Fraix necessaires ? Pour moy je ne puis pas m'imaginer.

¹ unexperienced | inexperienced

² Expences | Expenses

³ dirigée | dirigé

⁴ Violiniste | Violoniste

⁵ Yeax | Yeux

⁶ il | ils

English will be such Dupes, as to run in Crouds¹ twice a Week, during twenty-five Weeks, to yawn three Hours in a Place where an aged *Visconti* and a cold *Passerini* will but ape a *Faustina* and a *Cuzzoni*; and where a *Seraphino* and *Ranieri* will croak where *Farinelli* and *Senesino* have charmed!

However, if I am not deceived, there is one Method, by which this miserable *Opera* may be kept up, and that is a *Parody* of it, acted at the same time in the little Theatre overagainst the Opera-house.

I remember that *Boileau*, by ridiculing the Preacher *Cotin*, filled the Church in which the good Priest held forth. Those who read the *Satires* of the one, ran in Crouds² to hear the *Sermons* of the other: And after the formidable Satirist had exposed the pitiful Orator, the Hearers were no longer *assis à leur aise au sermons de Cotin*.

At *Paris* some Years ago the *Parodies* of the *French-Opera* were ordered to be suppress³. But the *Opera* failing, they perceived their Blunder. The *Parodies* were re-established, and the *Opera* crouded⁴ again.

Let us learn by foreign Examples. Let us turn into Ridicule the contemptible *Opera* we are promised; and we shall effectually promote it. Such is the Malignity of Mankind, that they will run eagerly this Night to the *Opera* but for the Pleasure of seeing it burlesqued the next.

'Tis only by these Means, that the *Opera* can be supported; otherwise the *Actors*, the *Fiddlers*, the *Assistants*, and the *Poets* himself will get their Heads broken in the Execution of this Design; since it is evident that, if the *Opera* fails, many *poor Innocents* will suffer by it, as was the Case some Years since.

Well then. Let us turn them into Ridicule. Let us make a *Parody* no less impertinent than the *Opera*, and we do good to every Body. *Vanneschi* will perhaps grow rich: The *Actors* and the *Fiddlers* will be punctually paid: Besides, we shall give Employment to a Parcel of *Italian Wretches*, who, having no Part in the *Opera*, are in danger of begging their Bread in the Streets of *London*.

These are the Means by which I propose to obtain this salutary End.

les Anglois assés dupes pour courir en foule deux fois la Semaine pendant vingt-et-cinq Semaines baailler⁵ trois Heures dans un Endroit, où des vieilles *Viscontis*, & des froides *Passerinis* paroi- tront à remplacer des *Faustines*, & des *Cuzzonis*, & où des *Seraphins*, & des *Ranieris* croasseront à la Place des charmants *Farinellis*, & des *Senesins*.

Cependant il y a si je ne me trompe, un moyen de soutenir ce pauvre *Opera* par une *Parodie* faite en meme tems au Petit Théâtre vis à vis.

Je me souviens, que le ridicule jetté par *Boileau* sur le *Predicateur Cotin*, remplit l'Eglise dans la quelle ce bon Prêtre prêchoit. Tout ceux, qui li- soient les *Satires* de l'un, courroient en foule aux *Sermons* de l'autre; & quand le formidable *Satiri- que* eut exposé à la *Risee* publique le pitoyable *Orateur* on n'étoit plus *assis à son aise au⁶ sermons de Cotin*.

Il y a quelques Années qu'a *Paris* on s'avis- a de supprimer les *Parodies* qu'on faisoit à l'*Opera* François. Mais on s'aperçut bientôt de la bevue. L'*Opera* alla d'abord en décadence. Les *Parodies* furent rétablies, & l'*Opera* se rétablit de même.

Que l'exemple des *Etrangers* nous rende donc *Sages*. Jettons du ridicule sur le miserable *Opera* qu'on s'apprête à nous donner, et nous lui ren- drons un *Service* important. Les *Hommes* sont malins. Ils courront ce soir avidement à l'*Opera*, pour goûter demain le plaisir de le voir déchirer.

C'est là la seule voye pour empêcher qu'il ne tombe. Agissant autrement, les *Acteurs*, les *Joueurs*, les *Assistants*, & le *Poete* lui-même en iront la tête cassée; puisqu'il est tout clair, que la chute de l'*Opera* entrainera avec soi la *Ruine* de plusieurs pauvres *Innocents*, comme il est arrivé ces Années passées.

Oui, je le répète: *Tourmons-le* en ridicule. Fai- sons une *Parodie* pour le moins aussi impertinente que l'*Opera* lui même, & nous fairons du bien à tout le monde. *Vanneschi* se fera peutêtre riche. Les *Acteurs*, & les *Violons* seront payés pon- ctuellement. De plus, nous trouverons de l'employ à plus de quatre pauvres *Diables Italiens*, qui n'ayant point de part à l'*Opera*, seront en danger de se voir réduits à mandier⁷ leur pain dans les rues de *Londres*.

Voici donc les *Moyens* que je propose pour obtenir cette *Fin* salutaire.

¹ Crouds | Crowds

² Crouds | Crowds

³ suppress | suppressed

⁴ crouded | crowded

⁵ baailler | bailler

⁶ au | aux

⁷ mandier | mendier

Mr. *Vanneschi* must be obliged to put early what Plays he intends to have acted in the twenty-five Weeks in the Hands of another *Italian* Poet now in *London*, who is reported to have the Talent of turning into Burlesque the most serious poetical Works.

This Gentleman, if encouraged, will quickly change *Vanneschi's Heroes* into *Harlequins*, and *Punchinellos*, and transform all the *Heroines* into *Girls of the Town, Dairy maids* and *Kitchen-Wenches*.

When the theatrical Performances of the *Poet-Director* are disguised in this manner, it will be easy to get People in *London* to perform them.

Signora *Galli* is very proper to mimic *Viscontina* exactly; and the more readily as they were never good Friends when the other was formerly in *England*. 'Tis true that *Galli* is not half so big as *Visconti*; but the skilful *Italian* Taylor Mr. *Capitani* will make up the Difference with a Pair of Stays well bolstered. *Guadagni* will be very glad to ape *Seraphino*. Madame *Chabran*, or Miss *Turner*, will copy *Fraasi* tolerably well. Mr. *Lowe* or Mr. *Beard* will mimic to a wonder the *Tenour* who is expected from *Italy*. Miss *Poitiers* in singing is not inferior to *Passerina*, nor will she be put to great Efforts to equal her in the Action, having lately danced Pantomimes to Perfection. *Manfredini* for Coarseness of Voice is not in the least below *Ranieri*. We need only send to *Paris* for a Pair of Calves to thicken his Spindle Legs, and give him besides an artificial Breadth of Back.

It is probable that the Music of the Opera will be composed by *Ciampi*. Mr. *Arne* understands these Matters as well, and will compose that of the *Parody*.

We shall have no Difficulty about the Decorations. If those of the Opera are patched up by the *Painter* of *Vaux-hall*, those of the *Parody* may be touched up by the *Painter* of *Marybon-Gardens*.

Il faut que *Vanneschi* soit forcé à delivrer de bonne heure toutes les Pieces qu'il a intention de faire jouer dans l'espace des vingt-&-cinq Semaines, entre les mains d'un autre Poete Italien, qui est actuelle ment à Londres, & qui a, à ce qu'on dit, le talent de tourner en burlesque les Ecrits les plus sérieux.

Ce Monsieur, si on voudra l'encourager avec une raisonnable recompence¹, habillera bientôt tous les Héros de *Vanneschi* an² Arliquins, & en Polichinelles, & métamorphosera vite ses Héroines en Vendeuses de Lait, en Servantes, & en Filles de Joye.

Quand les Pièces du Poete-Directeur seront ainsi masquées, rien de plus aisé que de trouver des Gens à Londres pour les chanter.

La *Galli* sera fort propre pour contrefaire La *Visconti*, & elle le fera d'autant plus volontiers, qu'elles n'ont jamais été bonnes Amies, quand la *Visconti* étoit en Angleterre. Il est vray que la *Galli* n'est pas la moitié si grosse que l'autre; mais Le Sieur *Capitani*, able Tailleur Italien, saura suppléer à la Difference de leur Tailles par un Corps-de-Robe doublé de Coussins. *Guadagni* sera bien aise de faire le singe à *Seraphino*. Madame *Chabran*, ou Miss *Turner* feront leurs efforts pour imiter la *Fraasi* au possible. Mr. *Lowe*, ou Mr. *Beard* copieront à merveille le Teneur qu'on attend d'Italie. Mademoiselle *Poitiers* n'est pas inférieure à la *Passerini* pour chanter; & Elle n'aura pas à faire des efforts pour l'égaliser dans l'action, puisqu'elle a dancé dernièrement des Pantomimes parfaitement bien. La roque Voix de *Manfredini* ne cède en rien à celle de *Ranieri*; et nous n'avons qu'envoyer à *Paris* pour une Paire de Gras de jambes postiches pour engrosser ses jambes minces, outre le gros derrière artificiel qu'il faut lui faire.

Selon toutes les apparences la Musique de l'Opera sera composée par *Ciampi*. Mr *Arne* fait aussi bien lon³ métier, & composera celle de la Parodie.

Nous ne serons pas embarrassés pour les Décorations. Si celles de l'Opera seront rapêtassées par le Peintre de *Vaux-hall*, celles de la Parodie le seront par celui de *Maribonne*.

¹ recompence | récompense

² an | en

³ lon | son

But as this present *Plan* is written for no other Purpose, than to do an indirect Service to the Opera, and my principal view is to shew¹ with what Facility a Man, that will undertake the *Parody*, may at once enrich himself, and give Bread to a great many poor *Italians* excluded from the Opera; I must add, that it is of the utmost Importance to have the *best Orchestra*.

We must then absolutely engage in it *Giardini*, *Chabran* and *two Pla's* and bring them to play between the Acts their best *Solo's* and *Concerto's*. 'Tis true that *Giardini* and *Chabran* have not been well together for some Months. A Thing quite natural. *Caesar* was never a Friend to *Pompey*, *Augustus* to *Marc-Antony*; and these two Fiddle-Warriors very properly follow these great Examples. Yet, Thanks to *Apollo*) they are of late agreed to share the musical Glory between them; and it is to be hoped they will be true to one another, and prove for the future rather a *Malborough* and a Prince *Eugene*.

Should they unite their formidable Forces; nay, should they make a solid Confederation with the two *Spanish Ho-boys*, what *English Ear* could hold out against their Charms? Doubt not. The *Parody* will be crowded²: Consequently, the Opera-house will scarce contain the Confluence of the People; and by these innocent Means we shall save many Musicians from starving, and the Diversions of the Nation will be multiplied to the great Satisfaction of the *English Beaux*, and *English Ladies*.

N.B. If Signor *Vanneschi* shall prove so blind to his own Interest, as to refuse to give up his *Opera's* to be parodied, we inform the Public, that some body is already about to write a *Mock-Opera*, which in case of Necessity will do as well as the *Parody*.

Mais comme le présent Projet est écrit dans l'intention de n'apporter de l'avantage à l'Opera, que de bricole ; & que ma fin principale est, de montrer avec combien de facilité un Homme pourroit s'enrichir en entreprenant la Parodie; & fournir en même tems des moyens de subsister aux pauvres Italiens exclus de l'Opera; il faut que j'ajoute, qu'il sera de la dernière importance, que nous ayons un bonne³ Orchestre.

Nous devons donc de toutes façons engager *Giardini*, *Chabran*, & le⁴ deux *Plas* a y jotier, et faire en sorte qu'entre les Entractes ils nous donnent leur⁵ meilleurs Solos, & Concertos. Il est vray que *Giardini* & *Chabran* n'ont pas été fort bien ensemble ces moix passés. Chose naturelle : *Caesar* n'a jamais été l'ami de *Pompée*, *Auguste* de *Marc-Antoine* ; & ces deux Guerriers-violons font bien de se proposer des grands Exemples à suivre. Mais, graces à *Apollon*, ils se sont enfin accordés de partager toute Gloire musicale entre eux; et nous nous flattons qu'ils seront deshormais bons Amis, & qu'à l'avenir ils pendront⁶ plutôt l'Immortel *Malborough*, & le Prince *Eugène* pour leur⁷ Modèles.

Et s'ils unissent leur⁸ Forces redoutables; s'ils font même une Confédération solide avec les deux Haut-boix Espagnols, quelle Oreille Angloise osera se refuser à leur Charmes ? N'en doutons point. La Parodie sera extrêmement courtie ; par consequent la Maison de l'Opera aura une Affluence de Peuple infinie ; & pour ces moyens innocents nous empêcherons quantité de Musiciens de mourir de faim ; & nous multiplierons agréablement des Divertissements de la Nation, à la grande Satisfaction de tous les Galants Anglois, & de toutes les Belles Britanniques.

N. B. Si le Sieur *Vanneschi* étoit assés aveugle sur ses propres interêts, qu'il refusa de délivrer ses Operas à Parodier, le Public est averti que quelqu'un est deja après à travailler à un Opera burlesque, qui en cas de besoin fera le même effet que la Parodie.

¹ shew | show

² crowded | crowded

³ bonne | bon

⁴ le | les

⁵ leur | leurs

⁶ pendront | prendront

⁷ leur | leurs

⁸ leur | leurs

The Persons of the Play will be:	Les Personnes de cette Pièce seront.
MEN.	HOMMES.
<p>The Marquis <i>Seraph Nameless</i>, Sig. GUADAGNI. Master <i>Passero Non-trill</i>, Miss POITIERS. who at the End proves to be a <i>Muscovite</i> Lady in the Dress of a young Fop Count <i>Tenorio</i>, <i>Jack Broadback</i>, Dogkeeper to the <i>Marquis</i></p>	<p>Le Marquis <i>Seraph Sans-nom</i>, M. GUADAGNI <i>Maître Passero Non-trill</i>, Me. POITIERS. qui à la fin se découvre être une Dame Mosco- vite en habit de Garçon, Le Comte <i>Tenorio</i>, <i>Jacques Large-dos</i>, Valet-de-chien du <i>Marquis</i>,</p>
WOMEN.	FEMMES.
<p><i>Visca Wrinkle</i>; a foolish old Widow in love with the <i>Marquis</i>, <i>Julietta Nightingale</i>, her Waiting-maid, <i>Mutineers, Guards, the Gost of a Poet, Beggars, Jews,</i> <i>Constables, and other Attendants</i></p>	<p><i>Visca Surannée</i>, vieille <i>Veuve, & folle, amoureuse</i> du <i>Marquis</i>, <i>Juliette Rosignol</i>, sa fille de <i>Chambre</i> <i>Seditieux, Gardes, l'Ombre d'un Poete, Gueux, Juifs,</i> <i>Archers, &c.</i></p>
<p>SCENE, LONDON; <i>that is, during the First Act, in the</i> <i>Neighbourhood</i>¹ <i>of the Haymarket;</i> <i>During the Second, in the House of a Bailiff, and</i> <i>During the Third, in the Prison of Newgate.</i></p>	<p>SCENE, LONDRES ; <i>c'est à dire, pendant le premier</i> <i>Acte, dans les environs du Haymarket;</i> <i>Pendant le Second, dans la Maison d'un Constable, &</i> <i>Pendant le Troisième dans les Prisons de Newgate.</i></p>
FINIS	FINIS

¹ *Neighbourhood*] *Neighborhood*



Acte III.

Enluminures



Comment écrire l'opéra ?

L'exemple du feuilleton de presse au XIX^e siècle autour de la réception des *Pêcheurs de perles*

Emmanuel Reibel

Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

On s'intéressera ici au genre de l'opéra en tant qu'il suscite l'écriture, dans le cas spécifique des feuilletons de presse¹. Dans ce cadre se pose la question du lien problématique entre rédaction et représentation. Mettre en mots l'opéra consiste en effet à transmuier – c'est-à-dire à réduire – un spectacle total en simple objet narratif ou discursif. Comment, dans un support généralement exempt d'illustrations, rendre compte des effets visuels ? Comment, face au silence du papier, dire la matérialité sonore de la musique ? 'Écrire l'opéra' relève donc d'un processus transsémiotique, qui repose sur un certain nombre de transferts, des arts visuels ou auditifs, notamment, au système verbal.

La grande complexité de ce processus est compensée, dans la presse du XIX^e siècle, par l'espace abondant dont jouissent les journalistes, sans commune mesure avec ce qu'est devenue aujourd'hui la critique d'opéra. Sans être limités de façon draconienne par l'espace rédactionnel, les feuilletonistes cernent leur objet en dissociant chacune de ses composantes ; aussi la critique rend-elle compte d'un opéra en le diffractant, comme un prisme décompose la lumière blanche : l'unité perceptive du spectacle se trouve généralement éclatée en quatre grands volets structurant les articles de presse : récit du livret, évocation des principaux numéros musicaux, commentaires sur les décors et les costumes, évaluation de l'interprétation. Dans ces conditions, l'écriture de l'opéra revêt plusieurs dimensions : elle peut relever à la fois de la narration, de l'analyse critique, de la description ou de l'*ekphrasis*, tout en affrontant la difficile question de transmettre au lecteur l'effet de la musique.

¹ Cf. Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Champion, 2005.

Mais le feuilleton de presse ne se livre pas à de simples *transpositions* : l'écriture de la critique musicale est conditionnée par son support dont les vocations sont spécifiques. D'un côté, il faut donner un point de vue, livrer un jugement. Les journaux du XIX^e siècle relèvent davantage de la presse d'opinion que de la presse d'information. Il s'agit donc de prendre un parti. Le débat esthétique étant de surcroît modelé, en France, selon le paradigme du champ politique, les feuilletonistes s'engagent pour ou contre Rossini, pour ou contre Berlioz, pour ou contre Wagner. Et en même temps il faut divertir le lecteur : le feuilleton est un espace de variétés, de légèreté, de distraction, où la mode et les sciences côtoient la fiction, les comptes rendus des salons et des spectacles. Loin d'être un simple miroir des spectacles – le peut-elle seulement ? – la critique musicale confère donc à l'écriture une double valeur ajoutée. Et c'est précisément cette double stratification, polémique et ludique, qui s'effectue sur l'objet opéra par le biais de l'écriture, que nous voudrions mettre en valeur dans cet article. Nous nous concentrerons à cette fin sur la réception des *Pêcheurs de perles* de Bizet.

Résumer ou réécrire le livret

Le récit du livret est un passage obligé. Mais il n'est pas un simple résumé de l'action : il fait partie d'une vaste argumentation dans laquelle la narration peut devenir la pièce à charge d'un réquisitoire polémique.

M. Nadir, un coureur des bois, est amoureux de Leïla, laquelle est aimée également de M. Zurga, un maître pêcheur. Leïla se présente pour jouer, au sein de la tribu des pêcheurs de perles, le rôle d'une Vestale, dont les fonctions consistent à chanter pour conjurer les tempêtes, les naufrages, influence qu'elle exercera, à coup sûr, paraît-il, tant qu'elle ne se laissera approcher, encore moins séduire, par un être d'un autre sexe que le sien. – La jeune fille jure tout ce qu'on lui demande ; elle a fait vœu de chasteté par désespoir d'amour ; mais elle n'avait pas prévu (on ne songe jamais à tout) que le hasard ou la fatalité pouvait la mettre, un jour ou l'autre, en présence de Nadir, et cette rencontre les placer l'un et l'autre dans la position de deux côtelettes que l'on va mettre sur le grill pour apaiser la colère du dieu Brahma. Déjà l'on se prépare à allumer le bûcher pour faire rôtir les deux victimes, quand M. Zurga trouve adroit pour détourner l'attention des pêcheurs, d'incendier une partie de la tribu, et tandis que chacun court à sa cabane pour la préserver des ravages du feu, Nadir et Leïla peuvent prendre la fuite, sauvés par Zurga,

qui avait reconnu, grâce au collier de sa mère, dans la coupable Leïla, une jeune fille qui, toute enfant, lui avait sauvé la vie à lui-même².

Le discours, on le voit, ne cesse d'infiltrer la narration. Les intrusions directes du narrateur, sous forme d'incises (« paraît-il ») ou d'incidentes (« on ne songe jamais à tout »), soulignent sa distanciation ironique par rapport à l'objet du récit. Plus insidieuses les intrusions indirectes, qui passent par le ton sarcastique, le choix du vocabulaire et des images incongrues. Les personnages sont caractérisés de façon sommaire et caricaturale – que dire de ce « Monsieur » qui prive Zurga et Nadir de toute étoffe –, quant à l'assimilation du jeune couple d'amoureux à deux côtelettes, elle métamorphose en burlesque la dimension pathétique de l'intrigue.

Mais l'aspect subversif de ce résumé tient à ce qu'il travestit entièrement *Les Pêcheurs de perles*. Cet opéra évoque en réalité l'histoire d'une amitié menacée. Anciens rivaux qui d'amis inséparables redeviennent rivaux, Nadir et Zurga portent toute l'action, qui culmine avec la punition qu'inflige le second au premier pour avoir commis le sacrilège d'aimer la prêtresse Leïla – véritable objet de leur antagonisme. Or dans la narration de Charles Desolme, le nœud de l'action n'est pas mis en relief. Bien au contraire, les éléments de l'intrigue sont présentés de façon à obscurcir le sens. L'enchaînement des deux premières phrases se révèle quasiment incohérent : si Nadir et Zurga sont amoureux de la même femme, comment se fait-il que cette dernière « se présente » un beau jour pour « jouer le rôle » d'une Vestale ? En réalité, le narrateur juxtapose deux phrases qui renvoient à des éléments distants dans le temps : l'amour des deux héros pour Leïla appartient à un passé lointain, et cette jeune femme ignore au début de l'opéra qu'elle va retrouver ses anciens prétendants dans le village dont elle a accepté d'être la prêtresse. Mais la contiguïté textuelle de deux faits chronologiquement distants et l'uniformisation opérée par le présent contribue à brouiller les repères.

Enfin, une vaste ellipse narrative sacrifiant la moitié du troisième acte (puisque « déjà l'on se prépare à allumer le bûcher ») précipite le récit vers une chute quasiment incompréhensible. Les motivations de Zurga demeurent opaques, incongrue l'apparition de ce collier en avatar de *deus ex machina*. En réalité, on en avait déjà entendu parler au début du deuxième acte. Leïla avait juré au grand prêtre qu'elle ne manquait jamais à

² Charles Desolme, « L'Europe artiste », 4 octobre 1863, p. 72, in *Les Pêcheurs de perles. Dossier de presse parisienne*, édition par Hervé Lacombe, Saarbrücken, Leich-Galland, 1996.

sa parole, et son collier en était la meilleure preuve : il lui avait été donné par un fugitif qu'elle s'était juré de ne pas trahir et dont elle avait refusé de révéler la cachette, sous la menace même de ses poursuivants. Reconnais-sant grâce à ce collier la jeune fille qui lui avait sauvé la vie, Zurga décide naturellement de sauver les amants à la fin de l'opéra. La traditionnelle scène de 'reconnaissance' est peut-être ici mal venue ; mais en la privant de toute intelligibilité, le récit de Desolme contribue à la rendre inacceptable.

La narration du livret est donc étroitement intégrée au discours : travestissant les faits de manière à orienter la perception des lecteurs, ce récit contient un jugement sous-jacent, avant même que le critique n'ait porté d'appréciation personnelle sur l'opéra. J'ai eu l'occasion de montrer que l'incontournable phase de la narration du livret, dans les critiques d'opéras, occupait la place de la *narratio* dans le réquisitoire ou le plaidoyer rhétorique – modèle oratoire très prégnant pour tous les journalistes du temps, et dans le cadre d'une presse d'opinion.

En revanche, il arrive que le récit du livret soit présenté de façon satirique, alors même que le jugement sur l'opéra est au final positif. Ce que fait Franck-Marie, dans le feuilleton de « La Patrie ». Il travestit plaisamment l'intrigue, sans déprécier l'opéra de Bizet qu'il admire :

...La nouvelle prêtresse est chez un vieux brahmine qui a l'imprudence de sortir sans emporter la clef, ce qui permet au jeune homme d'entrer dans la maison sans obstacle, et de se précipiter dans ses bras. Le temple est profané, le feu s'éteint sur le trépied sacré ; le brahmine, qui vient de faire une course en ville, rentre juste au moment où les deux amants jurent de ne plus se quitter. Il ne fait ni une ni deux : au lieu d'appeler les voisins, ce qui occasionnerait du scandale, il s'en va chercher un grand drôle tout vêtu de vert, armé d'un grand fusil, et lorsque le jeune homme sans défiance se retire, il le fait traîtreusement assassiner. Le lâche ! [...] Les amoureux imprudents sont condamnés à être brûlés. Ceci est pour le troisième acte. Le jeune homme est déjà assis sur un tas de copeaux ; sa complice se résigne moins vite ; elle pleure ; elle est femme, sa faiblesse est permise, et puis devant ce terrible bûcher il y a de quoi frissonner. L'idée lui vient de léguer son collier de dents de chacals au chef des pêcheurs de perles. C'est ce collier, voyez le prodigieux hasard, qui sauve les deux victimes. En le voyant, l'homme aux perles, qui est aussi amoureux de la jeune fille, se souvient qu'elle l'a autrefois sauvé ; et pour payer sa dette, il facilite sa fuite avec celui qu'elle préfère. Ainsi finit l'histoire³.

³ Franck-Marie, « La Patrie », 5 octobre 1863.

Le registre familier, le ton burlesque du récit font ressortir l'ironie du journaliste. Mais cette ironie, en l'occurrence, est moins critique que ludique. Elle souligne certes le manque d'originalité d'un livret qui parodie lointainement *La Vestale* de Spontini : mais elle s'adresse surtout à un lecteur qui a vu le spectacle, qui connaît le sujet, et qu'il ne faut pas lasser par un résumé sans relief.

L'enjeu est donc de transformer le handicap (faire le récit d'une action sans doute déjà connue) en atout : il s'agit de présenter au lecteur de façon originale ce qu'il sait sans doute déjà. Le journaliste transforme ce passage obligé du compte rendu critique, potentiellement rébarbatif, en exercice de style, surdéterminé par la connaissance que le lecteur a du sujet et du spectacle. La connivence du lecteur s'achète, en l'occurrence, au prix de la distanciation burlesque. D'une certaine façon, le journal vampirise l'opéra, le feuilleton s'approprie littéralement le livret pour attirer l'attention du lectorat. Subtil exercice de style, qui tend à s'autonomiser, le récit d'un livret peut devenir morceau de bravoure, lorsque c'est Berlioz, par exemple, qui tient la plume :

...Un soir que Leïla, avec son réchaud allumé à côté d'elle, bénissait la mer du haut d'un promontoire élevé, Nadir s'avise de venir chanter à ses pieds, elle l'entend, elle répond, elle s'approche ; ils vont s'aborder, quand un coup de fusil tiré sur Nadir le fait disparaître. Il n'est pourtant pas mort ; on l'a manqué. On l'a manqué, oui, mais les gardes du chef l'ont entouré et fait prisonnier. Il est atteint et convaincu d'avoir séduit Leïla ; le conseil des sages s'assemble, et les deux amants sont condamnés à mort... Leïla sera enterrée vive ; Nadir sera brûlé vif. Déjà voilà le pauvre jeune homme attaché, non dessus, mais contre un petit bûcher que surmonte la statue de Brahma. Une foule de femmes viennent danser en rond autour de lui. On va l'allumer, quand Leïla, tirant de son sein un collier de perles, le jette aux pieds du chef. Celui-ci le reconnaît pour un don fait autrefois par lui à une jeune fille qui lui avait sauvé la vie ; cette jeune fille est devant ses yeux, c'est Leïla ! Une héroïque reconnaissance s'empare aussitôt de son cœur. « Qu'on détache le prisonnier ! crie-t-il à la peuplade, retirez-vous ! – Il faut qu'il meure ! Nous voulons le brûler. – Obéissez, je l'ordonne, vous avez juré de m'obéir. Je suis votre chef... »⁴

Nulle ironie, ici, mais un sens du récit dramatique qui épouse l'avancée de l'action afin de ménager le suspens auprès du lecteur. Phrases brèves et haletantes, au service des retournements de l'intrigue, accélération temporelle, pour suivre le mouvement du drame, sens du geste théâtral,

⁴ Hector Berlioz, « Journal des débats », 8 octobre 1863.

dramatisation apportée par l'intrusion du discours direct : avec Berlioz, c'est l'homme de théâtre qui se révèle derrière le feuilletoniste. Ou comment rendre palpitant un récit au ressort somme toute assez banal.

On s'aperçoit donc que la poétique du feuilleton se trouve partagée entre deux modèles, répondant à ses deux vocations évoquées précédemment : un modèle rhétorique, d'une part – l'écriture de la critique d'opéra se rapproche alors des discours agoniques comme le pamphlet ou la satire, et s'inscrit dans un cadre essentiellement discursif – et d'autre part un modèle journalistique – l'écriture est alors sous-tendue par une poétique fantaisiste qui joue de l'effet, de la surprise, du divertissement. D'un côté on cherche avant tout à convaincre le lecteur – c'est l'ancien principe de la presse d'opinion, réservée à une élite cultivée – d'un autre côté, il faut l'appâter mais aussi le fidéliser – nouveau ressort de la presse à grand tirage, qui s'adresse à la nouvelle classe de la bourgeoisie industrielle, celle-là même qui fréquente l'opéra. On retrouve ce souci d'aiguiser la curiosité des lecteurs dans l'amorce du feuilleton que Jacques Weber écrit dans « Le Temps » :

Comment s'y prendront MM. Cormon et Carré, se demande-t-on, pour faire le bonheur de deux amoureux si dignes d'intérêt ? Brahma fera-t-il un miracle comme les dieux de l'Olympe dans *Iphigénie en Aulide* ou dans la *Vestale* ? Zurga aura-t-il recours aux chansons et à l'alcool comme Jaguarita l'Indienne ? Entendra-t-on résonner le cor magique d'Obéron ? Nullement : les miracles ne paraissent pas être du goût de Brahma, non plus que « l'eau de feu » ne plaît aux Indiens des Grandes Indes ; et quant au monde féérique, c'est une superstition barbare. Ce n'est point ainsi que se passent les choses au beau pays où fleurissent les perles. Écoutez plutôt⁵.

Ces lignes introductives sont destinées à faire valoir le récit du livret à venir en créant un effet d'attente. La narration, retardée, se voit théâtralisée par l'accumulation des questions rhétoriques, qui s'ouvrent sur une injonction à la plus stricte attention : avec cet « Écoutez plutôt », qui réclame le silence auprès d'un public fictif, on abandonne l'art de l'orateur au profit de l'art du conteur. Le feuilletoniste est sans doute celui qui rend compte et qui juge, mais c'est avant tout celui qui réécrit et qui raconte l'opéra.

Écrire et transmettre l'expérience auditive

Voilà un point plus problématique encore : comment la lettre morte du journal peut-elle ressusciter – ou susciter – une impression sonore ? Une

⁵ Jacques Weber, « Le Temps », 6 octobre 1863.

chose est certaine : les critiques du XIX^e siècle évitent le langage technique. Moins par incapacité, ainsi qu'on l'a trop souvent prétendu, que par conviction : d'une part il s'agit de ne pas paraître abscons⁶, d'autre part on craint de disséquer les œuvres et d'en détruire par là même l'essence. Si le langage technique est proscrit, c'est parce qu'on cherche à préserver – et si possible à traduire – l'effet émotionnel suscité par la musique. Aussi tente-t-on, dans le volet plus spécifiquement musical du feuilleton, de caractériser les principaux numéros de l'opéra. Pour continuer avec *Les Pêcheurs de perles*, Berlioz écrit du premier duo de la partition qu'il « est bien conduit et d'un style sobre et simple ». Il poursuit : « Le chœur qui se chante à l'arrivée de Leïla a paru assez ordinaire ; mais celui qui le suit est au contraire majestueux et d'une pompe harmonieuse remarquable. » Plus loin, « un autre air de Leïla, avec solo de cor, est plein de grâce ; l'intervention d'un groupe de trois instruments à vent, supérieurement amenée et ramenée, y produit un effet d'une ravissante originalité »⁷.

On pourrait multiplier les exemples de ce style pour lequel l'écriture de la musique passe par l'expansion nominale, et plus exactement par l'adjectivation caractérisante. Tel chœur est harmonieux, majestueux, remarquable, plein de grâce, etc. Les critiques se livrent à l'infinie prédication du thème – l'objet musical, un inévitable centre-absence. Le premier problème lié à ce procédé tient à l'insuffisance continue du mot, des mots, pour caractériser la musique. Par conséquent, de nombreux tics d'écriture apparaissent, au premier rang desquels le redoublement adjectival : un style « sobre et simple », une pompe « harmonieuse et remarquable », etc. En multipliant les caractérisations, on tente de cerner l'absence d'un objet qui, paradoxalement, n'en prend que plus de relief. Certains sont depuis longtemps conscients des limites du langage : « Pour caractériser ce morceau, écrit-on, on voudrait trouver sous la plume une foule de synonymes aux mots de verve, d'audace, de brio, etc., etc. ; mais on réfléchit qu'il vaut mieux conseiller à ses lecteurs d'aller entendre ce petit chef-d'œuvre d'esprit musical, vocal, original... et sans égal »⁸.

Le second problème est moins lié au langage qu'à la perception, en amont du processus rédactionnel : si écrire l'opéra, c'est tenter d'en ca-

⁶ Balzac a parodié le style de certains chroniqueurs musicaux qui, au début des années 1830, cherchent à fonder leur légitimité sur la maîtrise d'un langage spécifique, mais dont l'amphigouri qui leur tient lieu de prose les discrédite totalement (Cf. sa *Monographie de la presse parisienne*, rédigée en 1843).

⁷ Hector Berlioz, *art. cit.*

⁸ Henri Blanchard, « Revue et gazette musicale », 7 octobre 1849.

ractériser les parties successives, encore faut-il que l'oreille – de mémoire mais également dans la temporalité même de l'exécution musicale – soit capable de discerner les limites entre les différents moments de la partition. Or cette démarche propre à la critique musicale du XIX^e siècle est contrariée par le fait que la recherche nouvelle de continuité musicale à l'opéra, voulue par tous les compositeurs du temps, brouille les anciens repères perceptifs. Au cœur de la décennie 1860, *Les Pêcheurs de perles* représentent un bel exemple de cette mutation du genre, encore structuré par numéros mais tendant toujours davantage vers le drame lyrique : les récitatifs s'effacent au profit de scènes dramatiques, et la symphonisation croissante de l'orchestre d'opéra conduit littéralement le drame, réduisant fortement les moments de pause – c'est-à-dire aussi d'applaudissements – qui correspondaient autrefois à des délimitations nettes pour les critiques, appelés à séparer méthodiquement les parties pour bien rendre compte du tout. Or aux coupes franches, reposant sur l'alternance d'airs, d'ensembles et de chœurs, succède une pensée de la dramaturgie reposant sur le principe d'un flux sonore continu.

De là viennent les aveux d'impuissance qui se multiplient dans les journaux. « Je fouille ma mémoire, peine le critique du « Pays », et franchement, j'ai énuméré tout ce qu'elle a pu retenir, le reste demeure noyé dans cette brume sonore dont j'ai précédemment parlé ». Brume sonore : quelle meilleure image pour dire l'inadéquation entre les anciens repères perceptifs – qui façonnent un horizon d'attente – et la nouvelle façon de structurer le temps musical ? Deux ans auparavant, *Tannhäuser* avait essayé le même type de remarques : si quelques pages relevaient encore du grand opéra ou du *romantische Oper*, l'enchaînement de l'ouverture et du ballet, le finale du concours de chant ou le grand récit de Rome du troisième acte perturbaient le cadre traditionnel de l'écoute. La « mélopée » aurait fait place, selon les termes des journalistes, à la mélodie¹⁰. De là à considérer *Les Pêcheurs de perles* comme une partition 'wagnérienne', il n'y a qu'un pas que franchissent aisément les critiques : « Cette impression est due au système musical auquel le jeune élève de M. Halévy semble vouloir se rattacher par pédantisme plutôt que par conviction. C'est le système de Richard Wagner, c'est-à-dire la négation de la mélodie telle qu'on l'admire

⁹ Gaston de Saint-Valry, *Les Pêcheurs de perles*, DPP, « Le Pays », 5 octobre 1863, p. 140.

¹⁰ Cette dernière est structurée par des phrases, tandis que le mot de mélopée traduit le sentiment d'une ligne mélodique invertébrée, mais aussi le caractère fluctuant de l'harmonie qui la sous-tend (évitant notamment les premiers degrés et les repos cadentiels).

dans les chefs-d'œuvre de Mozart, de Rossini, de Meyerbeer, d'Hérold et d'Auber »¹¹.

Pour tenter de circonscrire ce prétendu wagnérisme de Bizet, deux métaphores dominant dans la presse : celle de la brume, comme nous l'avons évoqué, mais aussi celle du bruit. Dans les deux cas, il s'agit de stigmatiser l'indistinction ou la confusion des perceptions générées par la nouvelle musique, à l'image de ce paragraphe de Marie Escudier :

Après ce grand effet d'exécution est venu un duo entre Leïla et Nadir, d'une conception banale et presque toujours couvert par les *tutti* des instruments. Ce vacarme instrumental se poursuit en grandissant et, à la fin, les oreilles sont assourdies sans qu'elles aient pu retenir une seule phrase de cette mélodie chorale. Le troisième acte est divisé en deux parties. Dans la première, on trouve un air interminable qu'Ismaël chante avec plus de talent que d'effet, et un duo entre Leïla et Zurga, d'une facture vulgaire, que ne parvient pas à dissimuler le bruit étourdissant de l'orchestre. La deuxième partie, consacrée entièrement à la danse, se termine au milieu du tapage, et laisse le public sous une impression de lassitude qu'il a de la peine à dissimuler¹².

Ce jugement émane d'un journal acquis à la cause de la musique italienne depuis sa création au cœur de la décennie 1830. La ligne éditoriale très germanophobe explique donc en partie la teneur de l'article. Rendre compte de la musique comme d'un vacarme revient indiscutablement à augmenter la description auditive d'une prise de position idéologique¹³. Associé à la métaphore de la bataille ou du combat, régulièrement, le bruit assourdissant auquel se résumerait la musique de Bizet est parfois même lié à celle du cataclysme : un autre journaliste écrit ainsi à propos du deuxième finale des *Pêcheurs de perles* : « C'est à renverser les murs d'une nouvelle Jéricho »¹⁴. En jeu, ici, la symphonisation croissante de l'opéra français, que l'on estime contaminé par le modèle germanique.

Face à la difficulté de mettre en mots les effets d'une musique dont la nouveauté brouille les repères auditifs et dans laquelle on ne veut entendre, par une idéologie implicite, que brume et bruit, les rédacteurs se replient

¹¹ Marie Escudier (*Ibidem*).

¹² Marie Escudier, « La France musicale », 4 octobre 1863.

¹³ Sur ce point, il est intéressant de noter que quarante ans plus tôt, c'est au contraire la musique de Rossini, alors surnommé « Signor Vacarmini », qui était accusée par les partisans de la tradition française de déchirer les oreilles... Les 'bruiteurs' ont changé de camp en l'espace d'un petit demi-siècle !

¹⁴ A. de Rovray, *DPP*, « Le Moniteur universel », 7 octobre 1863, p. 24.

vers l'humour. Le rédacteur de « La Presse » conclut : « Il sera beaucoup pardonné à M. Bizet pour avoir pêché deux ou trois perles musicales dans une eau si trouble »¹⁵. Le jeu de mots est-il la marque d'un jugement critique sur une musique aux contours effectivement difficiles à délimiter pour un auditeur de 1863 ? Ou est-il simplement un mot d'esprit attendu, dans le cadre du feuilleton journalistique à la vocation tout aussi ludique que critique ? Le jugement, en tout cas, semble supplanté par le divertissement : comme si la critique devenait simple prétexte à bon mot. Dans « Le Parisien », Chabrier conclut pour sa part : « Nous avons déjà mentionné certains effets d'orchestre qui nous avaient paru neufs et originaux ; il ne nous reste plus qu'à féliciter l'excellent orchestre qui les a fait si minutieusement valoir, et à nous mettre bien avec le timbalier du théâtre, qui a le poignet fièrement solide »¹⁶. Pareille pointe est une façon de décocher sournoisement un trait contre l'orchestration de Bizet – tout entière visée derrière l'instrumentiste valeureux ! Mais elle est aussi tout simplement une façon plaisante de conclure.

*

La réception des *Pêcheurs de perles* nous aura permis de montrer combien la critique d'une œuvre est loin d'être une simple transposition verbale, laquelle se révèle de surcroît toujours utopique. 'Écrire l'opéra' consiste à allier au sein d'un même article différents modes discursifs à la fois propres à circonscrire l'objet pluriel sur lequel on se penche et à répondre aux vocations hétérogènes du feuilleton. S'associent en effet plusieurs procédés d'ordre intertextuel (le livret de l'opéra constituant un hypotexte essentiel que l'on réécrit et parodie à l'envi), transsémiotique (le système verbal cherchant à ressusciter le spectacle comme la musique), critique (un système de référence esthétique-idéologique médiatisant souvent le discours) et fictionnel (puisque l'abondance du feuilleton de presse valorise autant la sagacité d'esprit que la verve littéraire de son auteur, appelé à briller par sa faculté d'invention et son humour). On comprend dès lors qu'il n'y a pas une, mais des façons d'écrire l'opéra, suivant que les rédacteurs privilégient, dans leur feuilleton, la chronique, l'analyse, ou la fantaisie. La diversité de la critique musicale, tout au long du XIX^e siècle, ne cesse d'en témoigner.

¹⁵ Paul de Saint-Victor, *DPP*, « La Presse », 12 octobre 1863, p. 18.

¹⁶ Emmanuel Chabrier, *Les Pêcheurs de perles*, *DPP*, « Le Parisien », 2 octobre 1863, p. 118.

Musique, opéra, roman : *Os Maias* d'Eça de Queirós

Daniel-Henri Pageaux

Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3

La musique, une certaine musique, traverse de part en part *Os Maias*, monument romanesque sorti en 1888 et dont l'élaboration s'est poursuivie sur une décennie, tout à la fois roman familial, embrassant trois générations, histoire d'un inceste et fresque sociale, à la tonalité fortement satirique. Le lecteur peut passer rapidement sur de courtes phrases, quelques références ou allusions, des scènes au demeurant fort brèves, mais il perd une dimension essentielle de l'histoire conçue, voulue par Eça de Queirós. Il y a dans *Os Maias* des musiques, des éclats sonores, comme autant d'échos des goûts du temps, qu'il s'agisse de la musique qu'on dira nationale, le *fado*, de la musique de chambre classique jouée sur quelque piano ou d'airs d'opéra fredonnés ou entendus au São Carlos qui domine la vie culturelle de la capitale portugaise. On dira que si la musique est partout dans *Os Maias*, c'est qu'elle est, pour la société du temps dont Eça a voulu être le peintre et le témoin, une institution sociale. Mais il y a plus.

Non seulement la musique en tant que matière, thème, n'échappe pas à la vision critique d'Eça : elle la favorise, la diversifie, introduisant des contrepoints allusifs, aigre-doux, créant, entre les personnages-marionnettes et le lecteur, une étrange complicité amusée. C'est qu'il n'est pas possible d'avoir constamment recours à ce que fait si bien Flaubert et que Eça a su capter : discréditer un personnage par les seuls propos qu'il tient. Le réalisme, en tant que nouvelle esthétique dont Eça s'est fait le champion en mai 1871, lors des fameuses conférences du Casino, trouve donc dans la musique une étrange alliée qui va bien vite altérer et subvertir ce qui semblait se présenter comme une vaste peinture de la société du temps.

On songe, pour rendre compte de la présence à la fois continuelle et fugitive de la musique dans le roman queirosien, à ce que pose comme

une règle esthétique Georges Piroué, dans son bel essai sur *Proust et la musique du devenir*. Face à ce qu'il considère comme un rare « degré d'intimité » entre des sons et des lieux, il affirme : « non seulement la musique rappelle l'instant mais l'instant rappelle la musique »¹. Pour Eça qui est beaucoup moins sensible que Proust à la musique, celle-ci entretient avec le lieu et le moment, de subtiles connivences dans lesquelles l'allusion, le sous-entendu, entre autres, confèrent à l'évocation de ce qu'on continuera à appeler le réel de multiples effets et variations comiques et satiriques.

*

Lisons, ou plutôt écoutons le texte queiroisien dans l'excellente traduction de Paul Teyssier, même si nous conservons, pour notre part, un œil et une oreille pour le texte portugais². Au fond d'un corridor, on entend un violon attaquer le « Carnaval de Venise » : c'est le précepteur du jeune Carlos da Maia qui joue (p. 78). Dans un salon d'un vieux palais, à Coimbre où Carlos poursuit ses études de médecine, un certain Gamacho joue au piano « du Chopin ou du Mozart » (p. 112). Des ouvriers sur un toit « ne cessent de siffler dans le soleil d'hiver quelque rengaine de *fado* » (p. 123). Musique de fond ? Assurément. Mais la touche réaliste pose aussi la possible équation : *fado*=paresse, lenteur dans le travail... *Quod erat demonstrandum*. La musique est un fond sonore interchangeable : musique romantique (Chopin, Mendelssohn, musique finlandaise totalement cacophonique due à la présence d'un diplomate, le Comte Steinbrocken (litt. Pierre cassée), menuet, gavotte, « quelque chose qui évoquât Versailles »... (p. 147). Ailleurs, la triomphale et sonore « Marche du Prophète » éclate alors qu'un personnage a perdu aux courses et est tout désespéré (p. 351). Et ne comptons pas les *malagüeñas* chantées ou sifflées, la musique espagnole qui fait l'objet d'ailleurs de moqueries appuyées. Tantôt le fond musical n'a, ou paraît n'avoir, aucune importance : il est comme socialement absorbé, consommé et se dissout dans le discours qui l'emporte sur la musique ; tantôt la musique installe un autre plan que nous nommons dissonance ou plutôt *dysphoria*, au sens grec, qui ouvre, au-delà de l'absurdité de la situation, du contresens artistique, la recherche d'un autre sens ou la poursuite d'une rêverie.

¹ Georges Piroué, *Proust et la musique du devenir*, Paris, Denoël, 1960, p. 61.

² Nous renvoyons pour l'indication des pages à cette édition : *Les Maia*, trad. de Paul Teyssier, Paris, Fondation Gulbenkian-PUF, 1971, 2 vol.

Carlos Eduardo, le coeur battant, arrive dans la maison de Maria Eduarda ; dans l'escalier un garçon est là, sifflant « désespérément » un *fado* : « Une longue minute se traîna, puis une autre, interminable » (p. 383). Ce *fado* est, littérairement, le temps de l'attente amoureuse. Miss Sarah, la gouvernante anglaise, est malade : Carlos vient pour une visite : attente, silence, pendant lequel on entend un orgue de barbarie jouer « la valse de *Madame Angot* » (p. 390). La dissonance construit un plan second, une manière de contrepoint : la musique joyeuse, quelque peu vulgaire, comble le temps d'attente et l'inquiétude et bientôt la gêne, le silence entre deux êtres qui n'osent pas se parler.

Les mélodies finlandaises sont chantées par un diplomate qui est « un baryton plénipotentiaire », selon le mot plaisant de João da Ega, l'ami de Carlos. Elles sont inaudibles et incommunicables : « *frisk, slecht, klikst, gluzk...* » (p. 144). Le narrateur assure qu'il s'agit du « Printemps » et développe avec forces détails réalistes, rustiques, folkloriques, les thèmes insoupçonnés d'une prestation totalement exotique dans un salon de Lisbonne. Au sens strict du mot, Eça a composé un *nonsense*. Le personnage de Steinbrocken est en soi une variante d'un théâtre de l'absurde, répétant invariablement, sur un ton pénétré, les mêmes banalités.

Le même effet est plus profondément ou subtilement obtenu lors d'une scène à l'Opéra São Carlos où se donne une détestable version de *Lucie de Lamermoor*. Carlos y va, pensant qu'il va rencontrer la Comtesse Gouvarinho avec laquelle il a entamé une liaison. Il s'attend à voir l'opulente chevelure rousse de la dame. En lieu et place de celle-ci, il découvre deux jeunes nègres et l'un d'eux « fourrait dans ses larges narines un doigt ganté de peau blanche » (p. 160). Le désir ou la force de l'imagination le font revenir en pensée vers la comtesse, mais il ne peut s'empêcher de se demander : « Quels étaient donc ces Africains au profil rébarbatif, et que faisaient-ils là ? » La question, sans réponse, s'adresse, par contrecoup, au lecteur. La stratégie dite 'réaliste' d'Eça de Queirós commence à se dévoiler : le lecteur est obligé de compléter le texte ou du moins de prendre position. Il ne s'agit plus de décrire, de raconter, mais de suggérer, d'amorcer un jeu. Ces deux Africains se seraient-ils trompés de spectacle ? Ils auraient été plus en situation dans *L'Africaine* de Meyerbeer, un des grands succès dont il faudra reparler. À moins qu'ils ne devancent, de façon originale, les projets du Comte Gouvarinho, une illustre ganache parlementaire, docte et stupide, qui préconisera, bien plus tard, l'implantation d'un théâtre à Luanda pour apporter les lumières de la colonisation, donc de la civilisation (p. 592).

*

La société des *Maias* va au São Carlos moins pour écouter de la musique ou voir un spectacle que pour se donner en spectacle, s'observer d'une loge ou d'une baignoire à l'autre. Il est comme l'a très bien dit Mario Vieira de Carvalho le lieu pour « l'exhibition du je »³. Au début du roman, il est un des espaces pour les exploits de Pedro da Maia, le fils d'Afonso da Maia. Pedro fait du « tapage » au café Marrare, accomplit des prouesses aux combats improvisés de taureaux (les *esperas*), crève les chevaux sous lui et « siffle les acteurs du São Carlos » (p. 40). Mais bientôt apparaissent deux personnages inconnus de la bonne société lisboète : celui qu'on appelle le « vieux » ou le « père » Monforte, que la rumeur tient pour un marchand d'esclaves enrichi, et sa fille, Maria Monforte, dont Pedro tombe amoureux. C'est au São Carlos que père et fille se font remarquer, lui « tenant dans ses mains la lorgnette, le livret d'opéra, le sac de bonbons, l'éventail et son propre parapluie », elle, traversant le « foyer » et laissant « traîner d'un pas de déesse la queue de sa robe de cour » (p. 42). Il y a, dans cette démarche, comparée à celle d'une « déesse », une possible réminiscence de la Vénus protectrice des Portugais dans les *Lusíades* de Camoëns, qui se signale par une façon de marcher particulièrement érotique (II, 36-37). Pour le poète Alencar, elle produit « une impression capable de provoquer un anévrisme ». Elle provoquera le suicide de Pedro : elle se mariera avec celui-ci, contre la volonté du père, Afonso, trompera Pedro avec un Italien avec lequel elle s'enfuira, laissant le petit Carlos (Carlos Eduardo) et emportant avec elle la fille, Maria, Maria Eduarda, dont Carlos tombera amoureux.

Aller au São Carlos, se montrer comme allant au São Carlos est l'acte symbolique qui signe une certaine réussite, ou une position sociale en vue : le vieux Monforte « va entendre la Corelli » (p. 43), Dâmaso Salcède, un snob suffisant, lance au cocher « à haute voix, pour que Carlos pût l'entendre, l'adresse de la Morelli, la seconde chanteuse du São Carlos » (p. 202). À la fin du roman, un certain Taveira, « toujours fourré avec des Espagnoles », a pris la place ou le rôle de Pedro et « fait la loi au São Carlos » (p. 743). Pour les « dames », il y a trois endroits où il faut se montrer, trois institutions où il faut affirmer sa présence : la loge à l'opéra, les « mardis » chez la Gouvarinho et les courses de chevaux (p. 341).

L'hippodrome est donc un substitut de l'opéra. Il y a d'ailleurs un orchestre et l'on y entend une anthologie (un pot-pourri ?) des succès de la scène lyrique : *la Traviata*, la Marche du *Prophète*, *La fille de Madame Angot* et *la Norma* à quoi s'ajoute, bien inutilement, vraie fausse note, ce qui tient

³ Mario Vieira de Carvalho, *O Teatro de São Carlos*, Lisboa, Imprensa nacional, 1993.

lieu d'hymne officiel, l'*Hymne à la Charte*. On a déjà entendu *Le Prophète*, dans un effet dissonant. Effet contraire : la *Norma* semble parfaite pour accompagner la lassitude du public (p. 362) : « Les jeunes gens se laissaient tomber sur les chaises en bâillant, l'air épuisé. La musique, découragée elle aussi, jouait des airs plaintifs de *Norma* ».

Si Maria Monforte a joué la carte de la réussite sociale à l'opéra, il n'en va pas de même avec la fille, « la Mac Gren », Maria Eduarda, celle qui débarque à Lisbonne avec un riche Brésilien, Castro Gomes. La passion qu'elle déclenche dans le cœur de Carlos, va se manifester de façon plus simple, on voudrait dire plus bourgeoise. Carlos l'installe dans une maison confortable et se plaît à aller la retrouver régulièrement. Maria joue du piano, et fort bien, si l'on en croit le musicien Cruges. Elle a reçu une éducation qui, pour lacunaire qu'elle soit, ou contestable, tient compte de la vie sociale et des mœurs du temps : elle a appris à jouer en France *Madame Angot* (on le saura quand elle avouera son passé à Carlos). Mais celui-ci et son ami Ega se laissent charmer par une musique de chambre, au piano. Maria joue une « vieille ballade scandinave » (p. 625). C'est la « chanson d'Ophélie », tirée d'*Hamlet*, opéra d'Ambroise Thomas, texte de Michel Carré et Jules Barbier. Si l'on en croit Jaime Batalha Reis, l'ami de Eça et l'éditeur des *Prosas bárbaras*, Eça a entendu cette aria jouée au piano par Augusto Machado, lequel serait le modèle du musicien Cruges⁴.

Cette douce et suave mélodie dédiée à « la pâle et blonde Ophélie » est le dernier moment de paix avant la tempête, la révélation de la vraie nature de Maria et de son identité. Celle-ci éclatera à l'issue d'une soirée au théâtre de la Trindade qui suit immédiatement ce bref moment d'intimité. L'insistance avec laquelle Ega, dans un discours indirect libre, voit dans Carlos « un homme heureux » montre que la musique, comme le physique de Maria « harmonieux, sain, parfait », peut être une forme d'illusion, un « mensonge », mot que Carlos ne cesse de redire pour qualifier la conduite de Maria (pp. 531-2, 537-540).

Ne forçons pas trop la note morale, moralisante, qui ne convient pas au tempérament, à la sensibilité, ni au projet de Eça. Celui-ci écrit un roman qui a comme sous-titre « Episodes de la vie romantique ». Le Romantisme dans le roman a plusieurs visages : politique et libéral, avec Afonso ; sentimental et tragique avec Pedro, obsédé par le personnage de la mère, hésitant entre

⁴ Jaime Batalha Reis, « Introdução », in José Maria de Eça de Queirós, *Prosas bárbaras*, in *Obras*, Porto, Lello & Irmão, 1973-1982, p. 35.

vie dévote et vie dissolue. Avec Carlos, comme pour le Frédéric Moreau qui est assurément un des modèles du personnage et de l'intrigue, le Romantisme est une faille intérieure, l'expression d'un inaboutissement. Ega, l'ami de toujours, émet un diagnostic très simple : se laisser gouverner par le sentiment et non par la raison (p. 760).

Ega apporte dans le roman une indéniable originalité de ton et de comportement. À Coimbre, quand il apparaît, étudiant, aux côtés de Carlos, il se signale par un certain « satanisme » qui doit beaucoup à Baudelaire et au premier Fradique Mendes, création collective sur laquelle Eça reviendra, après les *Maia*, en publiant sa correspondance : il est « rebelle », « satanique », et lance des « injures à Dieu » (pp. 114-115). Quand il fait sa réapparition à Lisbonne, dans le cabinet médical de Carlos, il s'empare d'un cahier de mélodies de Gounod, posé sur le piano qui dénote un certain dilettantisme ou dandysme. Il se met à chanter une barcarolle dont les paroles sont de Théophile Gautier (p. 126). Il la reprendra plus tard « d'un voix nasillard » (p. 176) quand ce qui aurait pu être lu comme un simple détail dans la description d'un décor (révélant quand même un goût artiste chez ce médecin) devient l'élément qui va fixer la thématique satanique et associer durablement Ega à Gounod, à son opéra, *Faust*, et au personnage de Méphisto.

Le jeune Eça a publié une chronique, reprise dans les *Prosas bárbaras*, intitulée « Méphistophélès ». Il y parle assez longuement de l'acteur Jules Petit, interprète du rôle à Paris et qui s'est inspiré pour son costume d'un portrait dû à Ary Scheffer. Pour Eça, le Diable représente un principe à la fois « spirituel et idéal » qui « préside à la tragi-comédie de l'âme ». On pense à Ega, personnage filiforme, expressément comparé à Méphistophélès (p. 159) qui suit et observe la vie de Carlos, commente avec un esprit mordant les travers de la société et les mœurs du temps et qui va se déguiser en Méphisto à l'occasion d'une soirée chez le banquier Cohen et sa femme, Rachel, dont il est éperdument amoureux. Rappelons le déguisement ou plutôt le costume de scène, tel que l'aperçoit Carlos : « ...il vit une forme rouge et efflanquée surgir brusquement de l'escalier, deux plumes de coq ondoyèrent, une cape écarlate voltigea, et Ega était devant lui... » (p. 294). Ega sera humilié, il se fera mettre à la porte des Cohen et il rappellera plus tard à Maria cet épisode lamentable : « Pour qui peut-on souffrir, madame, dans ce monde, plein de passions, sinon pour Marguerite ou pour Faust ? » (p. 560). Pour cette même soirée, Dâmaso Salcède est très fier de son idée : il se déguisera en sauvage, Nelusko, un personnage

de *l'Africaine*, opéra de Meyerbeer. Il se met même à fredonner : « *Alerta, marinari, / Il vento cangia...* » (p. 293). Il s'agit de fait, dans cet opéra inspiré des *Lusiades* de Camoëns (d'où sa popularité au Portugal), du grand air d'Adamastor, le géant qui personnifie le Cap des Tempêtes ou Cap de Bonne Espérance, que Vasco de Gama va doubler dans sa circumnavigation de l'Afrique pour aller chercher les épices en Orient. Dâmaso chante en italien, puisque tous les opéras au São Carlos sont chantés dans cette langue. Et il n'est pas interdit de penser que ce début dramatique, annonce que le « temps va changer », anticipe sur ce qui va se produire : Dâmaso est le neveu d'un certain Guimarães par lequel arrivera le scandale, la révélation de l'identité de Maria.

*

On le voit : il n'y a pas de transcription du réel, encore moins l'effet de réel dont on veut parer les romans dits réalistes. Dans la polyphonie du roman sur laquelle il y aurait beaucoup à dire, des allusions, des touches brèves apportent un sens, ou mieux en suggèrent plusieurs possibles, voire révèlent dans le réel une absence de sens qui est l'une des réussites du roman. La densité, la complexité du réel y ont gagné et la relation du lecteur à ce réel second se complique, se diversifie. Le lecteur n'est plus devant le réel : il y est plongé et il s'interroge autant qu'il interroge le réel. Pourquoi ? Parce que dans le temps même où le réel se peuple, s'enrichit, se colore de notations culturelles, sociales grâce aux références musicales, celles-ci, plus nettement peut-être que d'autres, introduisent la dissonance, le décalage, une forme de contrepoint qui est l'une des originalités majeures du roman.

Ce mot technique renvoie, ici, à plusieurs procédés d'écriture : d'abord des effets de répétition qui portent sur des personnages épisodiques qui refont leur apparition (le cas le plus évident, le plus mécanique, est évidemment Steinbrocken) ; ensuite, des parallélismes et des jeux d'échos, ou répétitions différées qui concernent au premier chef la vie du 'héros', Carlos, et aussi des reprises, plus ou moins élaborées, d'éléments, de thèmes de l'intrigue ; enfin, un procédé qui relèverait de ce que l'on nommera contamination ou contiguïté thématique : on en a vu deux exemples avec Gounod et le « satanisme » de Ega/Méphisto et, par jeu d'échos, les Africains perdus en pleine Écosse avec *Lucie de Lamermoor* et l'idée d'un théâtre à Luanda lancée par le Comte Gouvarinho.

Ega, ami de Carlos, est tout au long du roman un immense contrepoint qui redouble plusieurs épisodes vécus par le 'héros', en particulier la

déconvenue amoureuse et l'échec ou l'inaboutissement de l'existence. Après son échec auprès de « la Rachel », Ega fait cette réflexion : « J'ai l'impression que mon âme est tombée dans les latrines ! J'ai besoin d'un bain intérieur ! » (p. 315). Quand Carlos apprend le 'mensonge' de Maria, il répète à Ega ces mots, les faisant siens. Ce à quoi Ega répond : « Ce besoin de bains moraux devient en effet fréquent ! Il devrait y avoir en ville un établissement pour cela » (p. 526).

Les comparses en général sont des manières de contrepoint : on l'a vu avec Steinbrocken, personnage totalement 'musical'. On a un autre exemple, plus fouillé, avec le comte Gouvarinho. Carlos lui est présenté au São Carlos, lors d'une représentation des *Huguenots* de Meyerbeer. En un premier temps, Carlos parle musique avec la Comtesse, puis enfle quelques banalités avec le Comte. Celui-ci va en un premier temps complimenter Carlos qu'il tient pour une de ces rares personnes « qui valent quelque chose dans ce pays ». Puis il va s'éterniser dans l'esprit du lecteur en débitant ce que Flaubert a appelé une « idée chic ». En entendant le début du « Chœur des poignards », c'est-à-dire les moines fanatiques qui s'apprêtent au massacre, il débite à Carlos cette opinion choisie : « Il y a de la philosophie dans cette musique » (p. 168). Mais on ne saura jamais en quoi consiste cette « philosophie », mot qui doit être utilisé par le Comte chaque fois qu'il entend briller en société. Plus tard, la figure du Comte sera détaillée avec ironie par Ega, de même que ces projets éducatifs en Afrique (pp. 590-592).

Autre comparse contaminé par la musique : le musicien Cruges. Lors de son escapade à Sintra avec Carlos qui est parti à la recherche de sa belle inconnue, entrevue à Lisbonne, Cruges rêve de musique romantique, germanique, mais ne cesse de répéter qu'il doit acheter les fameuses tartelettes, spécialité de Sintra, *queijadas*. Le mot, la phrase reviennent comme un refrain tout au long de la journée, c'est-à-dire du long chapitre VIII ; lequel se termine par la remarque de Cruges, « accablé » : « J'ai oublié les tartelettes ! » (p. 276). Après un échec lors de la soirée au Trindade où il joue la *Sonate pathétique* de Beethoven qu'une dame distinguée appelle « *Sornette pathétique* » (belle trouvaille, entre mille, du remarquable traducteur que fut Paul Teyssier), Cruges connaît la gloire avec une opérette dans le goût espagnol « La fleur de Grenade » que Carlos appelle « La fleur de Séville » (p. 740).

On pourra se souvenir que Augusto Machado, déjà croisé, possible modèle pour Cruges, a composé un opéra comique intitulé *O sol de Navarra*.

Les grands projets romantiques de Cruges sont tombés à l'eau. Mais le poète Alencar lui conseille, après ce succès, de viser plus haut, « une grande symphonie historique », centrée sur le roi Sébastien. En attendant le maestro savoure son succès en se faisant faire un superbe portrait, en habit et la baguette à la main (p. 741). Le personnage aura servi à illustrer la médiocrité triomphante qui sera le thème essentiel du dénouement. Ega, à sa manière, dans deux discours ironiques qui se répondent, aura fait le même constat en comparant la société portugaise aux nègres d'Afrique... (pp. 133 et 748). Seul Alencar, romantique impénitent, semble se souvenir de ce qu'écrivait le jeune Eça dans une des chroniques consacrée à *Macbeth* repris par Verdi. L'adaptation peut être critiquée, mais le « poète » (*sic*), le « lumineux Verdi » soufflait dans l'âme de l'Italie « l'amour des épopées, l'amour des libertés »⁵.

Le Barbier de Séville offre un dernier exemple de jeu d'échos qui se répondent d'un bout à l'autre du roman et qui méritent d'être analysés de près. La première et véritable rencontre de Pedro avec Maria Monforte, au São Carlos, a lieu lors d'une représentation de l'opéra-bouffe ou *melodramma buffo* de Rossini. Plus précisément, la scène de « première vue »⁶, pour reprendre la belle étude de Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, se situe pendant le duo de Rosine et de Lindor. Almaviva, déguisé en maître de musique, entre en contact avec la pupille du vieux Bartholo assoupi. Si l'on établit un parallèle évident entre Pedro/Maria et Lindor/Rosine, il ne faut pas oublier la présence sur scène du barbon Bartholo. Il est possible de pousser le parallèle jusqu'à la superposition des rôles Bartholo/Afonso da Maia. Celui-ci, qui s'oppose au mariage, sera traité, détail significatif, de « vieille barbe » par Maria et elle le comparera à un héros portugais ridicule, traditionaliste, attaché à des principes archaïques (p. 54).

À la fin du roman, après la mort d'Afonso et la séparation décidée entre Carlos et Maria (Eduarda), Carlos et Ega voyagent. On retrouve le mouvement final de *l'Education sentimentale* (« Il voyagea... »). Ega envoie aux amis restés à Lisbonne une lettre de New York, donnant de bonnes nouvelles, et signalant qu'ils s'appêtent à aller « voir la Patti dans le Barbier » (p. 734). Que penser de ce faux détail ? Que l'histoire des Maias, père et fils, est placée sous le signe de l'opéra-bouffe ? Carlos lui-même, le premier, qualifie son intrigue amoureuse avec Maria de « farce qui traîne sur toutes les scènes d'opéra-comique », sans renvoyer, il est vrai, au *Bar-*

⁵ José Maria de Eça de Queirós, *Prosas bárbaras* cit., p. 83.

⁶ Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, Corti, 1981, p. 45.

bier, mais à « la cocotte qui se fait passer pour une dame » (p. 527). Nous sommes proches du boulevard ou d'Offenbach qui fera d'ailleurs l'objet d'un jugement contradictoire, mais favorable de la part d'Eça (p. 693). Autre interprétation possible, à la lumière d'autres jugements ironiques de Eça : plus on voyage et plus on retrouve les mêmes coutumes, la même cuisine, la même musique : le cancan parisien envahit tout (c'est un trait qu'il assène dans *O Francesismo*). Dans une chronique des *Ecos de Paris*, les oulémas répètent « *Figaro* », on chante « *la belle Hélène à Jérusalem* ». Dans la même ville, le héros de *A Relíquia* entend la Ballade du Roi de Thulé (ô Gounod !) et dans une de ses lettres Fradique Mendes signale qu'on chante « Madame Angot » au Siam. Il y a donc un fonds interchangeable de références à succès auxquelles se réduit ce qu'on continue à appeler 'musique'.

*

La musique dans le roman *Os Maias* ne peut sans doute pas prétendre être, comme dans d'autres œuvres un « fil conducteur », pour reprendre l'image avancée par Proust lui-même et revenir à l'exemple donné au tout début⁷. Elle apporte néanmoins plusieurs éléments de réponse concernant les choix esthétiques de Eça et la poétique du roman. En premier lieu, l'exemple de Cruges rappelle, dans un roman qui est consacré à la « vie romantique », l'idéal du jeune Eça, celui des *Prosas bárbaras*, et ses réflexions sur le rôle de l'artiste dans la société, question qui sera reposée, sur des bases sensiblement semblables, en 1871, au moment des conférences du Casino. Sur le mode plaisant, la question que Cruges pose, en allant à Sintra, conserve toute sa force et son actualité pour le romancier : « Si je faisais un bon opéra, qui me le représenterait ? » De même, la question réponse de Carlos : « Et si Eça faisait un beau livre, qui le lirait ? » (p. 247).

En second lieu, la résonance sociale, culturelle des motifs musicaux fait retrouver un Eça moraliste, peintre des mœurs, observateur ironique. Pour autant, on a vu que la référence musicale altère de façon substantielle le 'réalisme' queirosien. Eça imagine plus qu'il ne voit, recompose plus qu'il n'observe. Il serait tentant d'avancer que Eça n'écrit pas seulement avec les yeux, comme on pourrait s'y attendre d'un tenant de l'école réaliste, mais avec l'oreille, en écoutant sa musique intérieure.

⁷ Georges Piroué, *Proust et la musique du devenir* cit., p. 7.

Montale, Silvia, l'«ultimo addio»¹

Gilberto Lonardi
Université de Vérone

1.

Comincerò da fin troppo lontano, da quando il canto faceva tutt'uno con la parola. Ma guardando da subito a un accento, a un pathos che arriva pure quello, non ci si bada di solito, da lontano: è antichissimo il pathos del *mai più*, del distacco senza ritorno, dell'*addio*. Nasce con la nascita stessa della grande poesia. È nostro, si offre all'occidente, disposto da subito – si direbbe – a dare voce alla sua malinconia, perfino prima della prima lirica greco-arcaica – per esempio prima di Saffo –: già nasce con l'epos e si nasconde nella gioia, nella vitalità, nella luminosa oggettività dell'epos.

È per questo che mi permetto di cominciare appunto dall'epos arcaico, dal XXIII canto dell'*Illiade*. Siamo vicini al chiudersi del poema. Due immensi personaggi vi tengono la scena. Patroclo, Achille. Patroclo, da poco ucciso da Ettore, appare in sogno, nella notte, ad Achille. Ed ecco il doppio vuoto dei due οὐ γὰρ..., οὐ γὰρ... – «mai più, Achille, lascerò l'Ade [. . .]. Mai più, vivi, in disparte dai cari compagni sedendo» andremo ragionando insieme... (vv. 75-78) –: situazione che sento prossima per un lato al *Sogno* leopardiano, per l'altro al 'mai più' su cui si intona *A Silvia*; all'addio, in *A Silvia*, alla speranza, giovane e *lacrimata* compagna del poeta, con l'accorato saluto a un'intimità perduta per sempre, agli intimi colloqui tra questa – che nella nostra memoria si confonde con Silvia stessa – e Giacomo; all'addio ai «diletti, l'amor, l'opre, gli eventi / onde cotanto ragionammo insieme».

Ma distogliamoci per un attimo da Leopardi e dal suo Omero. C'è Saffo, tra i primi allievi di Omero, a fare eco, in un nitido frammento, a quel

¹ Ripubblico qui, con alcune brevi aggiunte, la lezione con la quale inauguravo, marzo 2009, la Cattedra di ermeneutica leopardiana, Università Suor Orsola Benincasa, Napoli.

doppio οὐ γὰρ... οὐ γὰρ... di Patroclo: οὐκέτι ἤξω, οὐκέτι, dice, raddoppiando, in un frammento saffiano, παρθενία, la verginità (insomma, una figura femminile che molto assomiglia alla prima giovinezza, all'«età nova» leopardiana): «mai più tornerò da te, mai più», dice alla νύμφα, alla ragazza che le chiede: «Dove vai, mi abbandoni, dove vai?».

Come non guardare, tra Omero e Saffo, a Leopardi – che quel frammento di Saffo l'aveva in casa, nel volumetto dei *Pindari Olympia* [...] *Ceterorum octo Lyricorum carmina* [...], 1626 – ? È lui, Leopardi, il primo, tra i moderni, a lasciarsi davvero (uso un verbo caro a Hölderlin) afferrare, in presa diretta, dalla «celeste naturalezza» di quel pathos dell'origine, omerico e saffiano, serbandone la semplicità e necessità: non nella profusione di *addii* che c'è nel suo *Consalvo*, ma lungo l'alto tracciato che si estende dal *Sogno* ad *A Silvia*, insinuandosi nell'*ubi sunt?* della *Sera del dì di festa*, e poi tocca *Le ricordanze* («più non ti vede questa / terra natal [...] più non odo / la tua voce sonar [...] a radunanze, a feste / tu non ti acconci più, tu più non movi...»). Finché poi, nella prima sepolcrale, forse del 1832, l'accordo-Saffo risuona, pulitissimo, all'avvio:

Dove vai? Chi ti chiama
lunge dai cari tuoi,
bellissima donzella?
[...] a queste soglie
tornerai tu?

Col doppio riaffiorare, penso – ora, però, tutto interrogativo –, di quel lontano, arcaico frammento di dialogo («Dove vai?» // «mai più tornerò da te, mai più»).

2.

Ma cominciavo con Patroclo ad Achille. Ebbene, interessiamoci ora, sempre in *Il. XXIII*, a quell'Achille, rivolto specularmente al corpo e all'ombra di Patroclo. Eccoci a un altro *mai più*, a fronte del doppio *mai più* del suo amico. Recide la bionda chioma che doveva, al ritorno in patria, dedicare al fiume Spercheo, e invece « Ora che – dice – nella cara terra paterna non devo tornare *mai più*, / all'eroe Patroclo darò la mia chioma, che la porti con sé ». Gesti ultimi, già nella poesia prima: e consegnati all'occidente, perché si salvi dal suo lungo, crescente destino di povertà e di auto-annientamento.

3.

Dicevo pure, iniziando, che la poesia già alla sua nascita si gioca una carta piena di senso, e aggiungerei di sostanza sacra, quella del *mai più*. O di una sua variante, dell'*addio*. Cioè, pensiamoci, istituendosi da subito, per un suo verso e almeno per una sua grande linea, nella mancanza. Anche se forse solo molto più tardi, nella prima modernità, nei pressi della (o dentro la) sensibilità romantica, arriva chi, come Leopardi, avverte con una nuova pienezza che è pur sempre con un *manque* iniziale, con un'ombra originaria, che la stessa luce dell'epica omerica non può non confrontarsi. Il che dico accettando di collocarmi, come lettore, nella scia dell'esperienza leopardiana; e accogliendo il rischio che comporta, agli occhi di un eventuale e magari di me più saggio purista-storicista, una simile collocazione.

E poi, dopo Leopardi? Mi limito a chiedermi questo: che salto c'è, da quell'*addio* di Achille alla propria terra, al congedo, per esempio, di Aida e Radamès con altro doppio *addio* – «O terra *addio*, *addio* valle di pianti...»?

Dunque Giuseppe Verdi, dunque 2500 anni dopo quell'arcaico inaugurale congedo. Enorme il salto, basti pensare che qui, ora, lo sguardo è al mondo intero, e non alla terra del padre Peleo, la propria terra, come per Achille, visto che il librettista si inventa un'eco biblica per questo *addio* egizio (la valle dei pianti). Arretra Atene, lo spazio si apre su Gerusalemme. Enorme, dicevo, il salto, dunque; eppure minimo.

Se, infatti, in ogni caso, si tratta di un *separarsi* – da e della maestà di un *per sempre* senza ritorno –, la grande finestra sulla condizione lacerata e sul nulla del *nevermore* che si schiude così presto tra epos e prima lirica resterà poi a sua volta per sempre aperta e magari spalancata: certo ben al di là, per numero di esempi e per arco temporale, di questi nostri primi assaggi.

4.

Ma non voglio, si capisce, e neanche so, ricostruire, qui, una storia del *mai più* e dell'*addio* come storia di una *pathos-formel*: di una grande forma-formula del *pathos* dell'assente e dell'assenza in occidente. Mi basti condurre chi mi ascolta a un luogo d'arrivo, ormai novecentesco:

ad alcune liriche di Montale. Con qualche occhiata di complemento e di contestualizzazione, da un lato ancora a Leopardi, dall'altro ancora al melodramma, che poco fa sfioravo, e al canto d'opera: anzitutto per come ne ospita il tenace ricordo la memoria dello stesso Montale².

Nella prima lirica della terza raccolta montaliana, *La bufera*, ecco appunto la bufera – lampi, tuoni, un «fremere di tamburelli», «qualche gesto che annaspa» – ed ecco infine un gesto di lei, Clizia, al chiudersi di scatto di quella poesia: un lampo, l'ultimo, nella bufera della mente: «Come quando / ti rivolgesti *e con la mano*, sgombra / la fronte dalla nube dei capelli, // mi salutasti – per entrar nel buio».

Quel saluto è l'ultimo – Clizia parte per sempre, lei (Irma Brandeis) e l'io sono in pieno nel *nevermore* –: è un entrare nel buio, è l'addio. Qui solo la poesia, mentre ne ospita il pathos, ripara forse allo sparire, all'assenza, al saluto da un'ultima soglia. L'istante si fa eterno (dice Montale: «in quella / eternità d'istante»). L'io è un Orfeo, lei è un'Euridice. Ma è anche una Silvia: *e con la mano* ritorna qui, in chiusa, dal memorabile finale di *A Silvia*, «*E con la mano / la fredda morte ed una tomba ignuda / mostravi di lontano*».

Ed è però anzitutto, lei, la Clizia di Montale: solo suo è il *gesto* che torna nella tragica bufera – siamo nei primi anni '40 –, che investe il mondo, la mano che sgombra la nube dei capelli sulla fronte, come in «La frangia dei capelli...», «La frangia dei capelli che ti vela / la fronte puerile, tu *distrarla / con la mano* non devi...»

All'altro capo della terza raccolta – cioè nell'ultima sezione – ecco ora un madrigale per Volpe, l'anti-Beatrice, l'anti-Clizia: «Se t'hanno assomigliato...». Anche qui ci basti il finale: se tutto ormai so di te, che non sei angelo e non celeste figura del mito – non Clizia insomma –, ma, semmai, una Venere terrestre, e volpe astuta e anzi, insieme, figura del desiderio e animale pericoloso e sacro, «con chi dividerò la mia scoperta, / dove seppellirò l'oro che porto, / dove la brace che in me stride se, / lasciandomi, ti volgi dalle scale?»

Ancora dunque quel voltarsi, anche se le scale borghesi ora appartengono ad altro – non più così assoluto come per Clizia – teatro del congedo. Ma riappare, comunque, la maestà del saluto e lo spavento dell'io per il vuoto

² Al tema ho dedicato un libro, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2003.

di relazione che succede all'addio e che l'addio svela. Anche un salutarsi per rivedersi è comunque una perdita: spetta al poeta, potrei dire ricordandomi del recente libro di Folin³, il riscatto dei mille saluti *senza maestà* del quotidiano – perché *ogni* saluto può condursi a quella soglia ultima dalla quale si scorge l'assenza, il buio, il non-essere; lo spogliarsi della vita, la nudità, al limite, di una tomba. E tocca spesso al poeta celebrarlo, il perduto, rinfacciarlo al cieco trionfo del presente. Valga per tanti l'esempio grande del *Cygne* baudelairiano: dove il «*jamais, jamais!*» investe di lutto e malinconia Andromaca per sempre vedova di Ettore come il cigno smarrito e stranito dentro Parigi che cambia, o come la negra scarna che tra i palazzi della Città cerca i suoi palmizi, o come il qualunque, «*quiconque* a perdu ce qui ne se retrouve/ *jamais, jamais*». (E infine il lutto è per i dimenticati, i prigionieri, i vinti, e «*bien d'autres encor!*»).

5.

C'è dunque Euridice dietro Clizia, forse pure dietro Volpe. E c'è perché anche vi si intravede la figura del femminile leopardiano, da Silvia a Nerina a Clelia (nella prima già ricordata canzone sepolcrale) e oltre, fino alla foglia di faggio di *Imitazione* (la domanda come per Clelia è «Dove vai?...»), anche per lei, e forse siamo pure qui, come ipotizzavo qualche anno fa, leggendo *Imitazione*, negli anni ultimi, napoletani⁴. Ma quanti, poi, gli *addii*, anche su questa scia, in Montale; quante – faccio eco ad Antonio Prete – le *spine* degli *addii*⁵, e dunque al di là pure dei due, fra loro diversi e simili, da cui sono partito: tra Clizia che saluta per sempre e Volpe che saluta, forse, per un giorno.

Ma non è solo la grande poesia affidata alla scrittura a suggerire a Montale il *pathos* dell'addio; c'è anche l'altra via, che per lui non si discosta affatto, per dignità e necessità – e questo è un suo insegnamento tutto *in re poetica*, libero e importante – dal cantare e dal 'cantarci dentro' della poesia riconosciuta e scritta: e quest'altra via è quella del *pathos* che si affida più totalmente al *canto*, e più precisamente al suo espandersi come *canto d'opera*. Un espandersi che è insieme al di qua e al di là della scrittura, e

³ Vedi già la «Premessa» e anche poi *Il canto dell'addio*, di Alberto Folin, *Leopardi e il canto dell'addio*, Venezia, Marsilio, 2008.

⁴ Gilberto Lonardi, *Imitazione. Lettura*, in *Lectura leopardiana. I quarantuno «Canti» e «I nuovi credenti»*, a cura di Armando Maglione, Venezia, Marsilio 2003, pp. 647-662.

⁵ Antonio Prete, *Trattato della lontananza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 19; ma la metafora della *spina* ritorna anche altrove nel libro.

che in Italia ha avvolto e coinvolto la memoria collettiva di alcuni secoli e di molte generazioni.

Di rado in stile basso o giocoso, molto più spesso in stile alto e patetico, il ricordo degli *addii* che spuntano e rispuntano nel teatro in musica può perfino affacciarsi nella corrispondenza più di servizio di Montale. Ecco allora un esempio – raro – in stile basso-giocoso: i rapidi settenari a Lucia Rodocanachi, 1943, in fondo a una lettera, per lagnarsi dei ritardi di lei, *negresse* traduttrice per lui, a sua volta traduttore per sbarcare il lunario:

Addio, addio crudele
 ti ho dato troppo spago,
 se manchi non ti pago,
 volgo altrove le vele.
 Lascia i pesci in barile,
 e Camillo al rabarbaro
 [allude a due amici comuni, Barile e Sbarbaro],
 per me ha tanto di barba
 questo mestiere vile
 ma solo traduzioni
 mi chiedono i coglioni!

Il settenario d'avvio – «Addio, addio crudele» – è da settecentesco teatro in musica, al cui sommo porrei il «Fuggi, crudele, fuggi» di Donna Anna nel *Don Giovanni* di Mozart, ma non dimenticando «L'addio, Firenze, addio» del primo-novecentesco *Gianni Schicchi* di Puccini⁶.

Il doppio *addio* di Aida e Radamès, già sfiorato e molto caro, per sua esplicita confessione, a Montale, mi pare invece in chiave troppo alta e tragica, per contare per questo rapido scherzo epistolare. E in realtà è sul sublime del canto d'opera romantico che si intona spesso, anche e non solo quando siamo all'ultimo saluto, il canto e pure il mezzo-canto o il falsetto del Montale poeta – fino a coinvolgerne il pathos nelle implicazioni metafisiche della sua poesia più esemplare, per quaranta e più anni, tra *Ossi di seppia* e *La bufera* e gli *Xenia*.

6.

I molti *addii* che spuntano in quegli anni montaliani, circa tra primi '20 e metà '60, li raccoglierei alla buona, espliciti o impliciti, secondo tre spartiti:

⁶ E forse non rinunciando a fare pure il verso a certe situazioni famose e parodizzabili del teatro 'serio': Camillo Favertani mi rinvia per es. agli scambi di *addii* tra Gilda e il Duca, *Rigoletto* (I, 12).

- dell'addio al passato (così faccio ovviamente eco a un famoso addio, quello di Violetta);
- della separazione dall'amata;
- del congedo cui, come un sigillo, si accompagna un messaggio, una *gnome*, un testamento.

6.1.

Primo spartito. Dell'addio al passato. Un esempio dagli *Ossi di seppia: Flussi*, 1924

Scorrono le stagioni e le generazioni di ragazzi, nel panorama ligure, familiare al primo Montale: danno la caccia agli scriccioli con frecce e archetti, avviano flottiglie di carta in «gorgi di acquaccia insaponata...», tirano sassi tra le piante... Ignorano che la vita, dice Montale forse in eco leopardiana, è «scialo di triti fatti, vano / più che crudele». Ma tutto scorre: quando di questo scorrere e fluire ci accorgiamo, allora è la dimensione del *tempo* che si costruisce davanti e dietro di noi, rapace, crudele. Ed è, allora, il momento della coscienza eraclitea, e insieme è il momento dell'*addio*: «Addio! [...] / la rapace fortuna è già lontana, / cala un'ora [...] / e la vita è crudele più che vana...»

6.2.

La seconda linea, con le molte modulazioni, è la più nutrita: quella dell'addio all'amata. Pronunciato specie nella seconda raccolta, *Le occasioni* – «un long poème, scriveva Contini, de l'absence et de la séparation»: e Montale gli ha fatto eco e anzi ha detto che tutta la sua poesia è *separazione* – tra memoria del mito classico, poesia dei classici, ricordo del canto d'opera.

Ovvio ricordarsi qui del mottetto che inizia proprio con *Addii...*, «Addii, fischi nel buio, cenni, tosse / e sportelli abbassati. *È l'ora...*»

Un rapido si porta via l'amata, il treno è un poco il Plutone dai «fiammei/occhi» che rapisce Lidia(-Proserpina) nella carducciana *Alla stazione in una mattina d'autunno*, e anche la forte espressività carducciana si fa sentire; ma quel *È l'ora*, ci torneremo, è piuttosto una cripto-citazione da *Tosca* di Puccini. E infine il finale è davvero tutto montaliano: l'io vi cerca un problematico oltre-l'addio con quella domanda «– Presti anche

tu alla fioca / litania del tuo rapido quest'orrida / e fedele cadenza di carioca? → nella «speranza di una segreta sintonia» (commenta Dante Isella) che oltrepassi lo *choc* dell'abbandono e l'offesa della separazione.

Altrove, sempre nei *Mottetti* – dentro *Le occasioni* –, non il treno diventa prigione e figura di Ades e dell'Ade, ma la funicolare di Genova; e anche qui scatta la separazione e si spalanca il buio:

Il fiore che ripete
dall'orlo del burrato
non scordarti di me,
non ha tinte più liete né più chiare
dello spazio gettato tra me e te.

Un cigolío si sferra, ci dicosta,
l'azzurro pervicace non ricompare.
Nell'afa quasi visibile mi riporta all'opposta
tappa, già buia, la funicolare.

E quel *cigolare* produce distanza e addio come già negli *Ossi*, in «Cigola la carrucola...»: «una / distanza ci divide».

Non a caso il mottetto del «fiore che ripete...» *non scordarti di me* prosegue echi di canto e di lessico di un canto d'addio, quello di Manrico dall'«orrida torre», nell'ultimo mirabile atto del *Trovatore*, caro non solo a Montale, nel Novecento italiano:

Manrico:
Sconto col sangue mio
l'amor che posi in te!...
Non ti scordar, non ti scordar di me!
Leonora addio – Leonora, addio, addio!

Leonora:
Di te, di te scordarmi!
Di te scordarmi, ecc.

e il verbo – *scordare, scordarmi* – è cantato in unisono da Manrico e Leonora: accade così che nell'angoscia dell'addio e della separazione l'unica vicinanza dei due stia in una rima totale, di parola e di canto. E intanto le pianole da strada, gli organi di Barberia ancora in quegli anni '30 cui appartiene il mottetto montaliano diffondevano la serenata-addio di Manrico per le strade, mentre già il disco la portava nei salotti e ne moltiplicava l'eco una canzone come «Non ti scordar di me...» di De Curtis e Furnò, voce di Beniamino Gigli, già nel film omonimo del 1935.

7.

Non insisto oltre sul *Trovatore* di Montale e sulla canzonetta. Alla coinvolta attenzione del Montale poeta all'uno come all'altra ho destinato due capitoli del mio *Il fiore dell'addio*. Darò invece un'occhiata ad altro famoso *addio* – anzi, il tenore stesso lo chiama un «ultimo addio» – del canto d'opera, dell'altro grande operista, Puccini, l'ultimo grande del teatro d'opera italiano.

L'atto finale della sua *Tosca* si apre con una intensa scena, a Castel Sant'Angelo, a Roma. L'imprigionato – c'è un romanticismo della prigione che, per stare alla sola Italia, va da Tasso a Leopardi a Verdi al *Sogno del prigioniero* di Montale – il carcerato, dicevo, Mario Cavaradossi, altro tenore, attende la fucilazione. Sono due i personaggi, Mario e il carceriere. Da un lato, ed è quasi ovvio trattandosi di lui, melomane per necessità e – ha solennemente detto – per religione, Montale poeta ricorda bene la splendida romanza dell'«ultimo addio» di Mario, «E lucevan [libretto: *lucean*] le stelle...» Dall'altro, e questo è meno ovvio, è attentissimo a seguire gli affioramenti di una breve parola, *l'ora, un'ora*, che nella *Tosca* spunta più volte: prima della romanza di Mario, poi dentro la romanza, e infine dopo la romanza d'addio. Se lo palleggiano, Mario e il carceriere, questo bisillabo, suscettibile di un uso solenne, verticale, metafisico – e questo uso Montale non se lo lascia certo sfuggire –. Eccolo, il bisillabo, in bocca al carceriere: «Vi resta *un'ora*». Con l'aggiunta: «Un sacerdote i vostri *cenni* attende».

Poi, Mario, nella sua romanza:

E lucevan le stelle... e olezzava
la terra... stridea l'uscio
dell'orto... e un passo sfiorava la rena...
L'ora è fuggita... e muoio
disperato...

E, più avanti, ecco il rimbalzo; di nuovo, il carceriere: «*L'ora...*» E Mario: «*Son pronto...*»

Tutto, di questa sincronia drammatica, è tesoro da Montale. Da un lato l'orto, l'uscio *malchiuso*, specie tra *Ossi* e *Occasioni*; ma anche nella *Bufera*. Non ci insisto. Dall'altro, il passo che sfiora la rena, da parte dell'ultimo Montale, in *Annetta*. Lascio anche qui. Ma, da un altro lato ancora, quello scoccare, il battere dell'*ora*. *Un'ora, l'ora, l'ora...* Tutto

trasmigra da Mario a Eugenio, basso, quest'ultimo, per voce naturale, ma non solo qui tenore per ruolo ideale e per compenso. Un compenso fatto di eros, di vitalità riflessa, forse anche di ironia.

È *l'ora*, dice l'io che resta, mentre lei, in compagnia dei passeggeri, «automi [...] murati», si allontana – si è già visto il mottetto degli *Addii* – in «un'orrida cadenza di carioca». C'è già un misterioso investimento di condanna, di destino, in questo primo presentarsi di quella cifra pucciniana dell'ora. E poi, in *Ballata scritta in una clinica*, datata gennaio 1945, a Firenze, mentre assiste la compagna, Drusilla, malata, ingessata, e fuori ci sono i bombardamenti della seconda guerra mondiale: «Attendo un cenno, se è prossima / *l'ora* del ratto finale: / *son pronto...*» dove non mancano i segni evangelici (il Cristo nell'orto di Getsemani: «E' giunta l'ora»), ma dove, intanto, tutto, il cenno, l'ora, il *son pronto...* è un piccolo precipitato di echi dalla scena grande di *Tosca*; con la moltiplica, però, del «ratto finale»: il ratto di Europa – l'Europa ivile e borghese di Montale –. E così intanto si invera, nell'apocalissi, nel lutto e nella rovina storica e nell'estremo addio, il mito classico, ma certo non egualmente drammatico, di Zeus che rapisce la giovinetta Europa.

Altro solenne tratto di apocalissi e di oracolare grandezza, nell'ora dell'addio che Lucifero in persona prepara forse per Clizia, l'Amata, c'è infine in *Piccolo testamento*; col quale chiudo. Della mia fede, della mia speranza, lenta a consumarsi, ti lascio un velo, una cipria. Conservala – eccoci ormai al terzo spartito che dicevo, dell'addio cui si lega la solennità del lascito, del testamento, che durerà però solo nella cenere, nell'estinzione –:

Conservane la cipria nello specchietto
 quando spenta ogni lampada
 la sardana si farà infernale
 e un ombroso Lucifero scenderà su una prora
 del Tamigi, del Hudson, della Senna
 scuotendo l'ali di bitume semi-
 mozze dalla fatica, a dirti: è *l'ora*.

Piccolo testamento è del 1953. All'addio stesso del canto d'opera, che già si sta allontanando in quegli anni dalla viva, quotidiana familiarità con molte generazioni e dalla coscienza di una intera collettività (anche i preti, ricorda Andrea Zanzotto, cantavano *La bohème*), Montale strappa quanto può, qui, di oracolo e di sublime. Divenuto poi, questo, impossibile; e altri saranno infatti, di lì a non molto, la dizione, l'accento e il contro-canto della sua ultima poesia.

L'opera in abîme. Sparse tracce (per voce sola)

Anna Dolfi

Université de Florence

Per Giorgio F., e la sua passione per l'opera

Tenir le son est en tout cas un geste de défi contre
l'attraction du silence, qui tente de limiter la durée du son.

Daniel Barenboim¹

1. Una premessa

In un breve pezzo dedicato a *Britten, Melville e Ovidio*, Enzo Siciliano, un intellettuale sulla cui formazione avrebbero giocato un ruolo preponderante alcune amicizie (Moravia, Pasolini...) e la musica, ricorda una conversazione con Mario Bortolotto (musicologo e traduttore degli scritti musicali di Adorno) durante la quale quest'ultimo, parlando del *Billy Budd* di Britten, aveva detto «Con *Billy Budd* Britten non ce l'ha fatta. D'altra parte, nel confronto con il meraviglioso racconto di Melville, cosa poteva fare?»².

Al di là della scelta straordinariamente felice del testo musicale su cui riflettere (basta ricordare, quanto alla fonte, che in Italia il romanzo breve del grande scrittore americano fu tradotto da Eugenio Montale, che nella sua poesia avrebbe serbato memoria di qualche efebo biondo e del sogno del prigioniero di *Billy in the Darbies*, la ballata che chiude il *Billy Budd*) questo frammento di conversazione tra appassionati di musica ci induce a mettere a fuoco uno dei problemi più delicati dinanzi ai quali si trovi chi affronta il problema del rapporto tra opera e letteratura. Visto che, sul piano della restituzione delle sottigliezze (si pensi, per un solo esempio, e sempre dalla stessa fonte, all'«ambiguità» «scortecciata»³, nei

¹ Daniel Barenboim, *La musica sveglia il tempo*, Milano, Feltrinelli, 2007 (la citazione è tratta dalla p. 14 dell'edizione francese, *La musique éveille le temps*, Paris, Fayard, 2008).

² Enzo Siciliano, *Britten, Melville e Ovidio*, in *Carta per musica. Diario di una passione, da Mozart a Philip Glass*, Milano, Mondadori, 2004, «Oscar», p. 70.

³ *Ibidem*.

confronti del testo d'origine, di un libretto quale quello del *Billy Budd*, che per i nomi in gioco era comunque d'eccezione, nell'abbinamento della coppia Eric Crozier e E. M. Forster⁴), la partita, salvo felici eccezioni, è praticamente perduta in anticipo. Ove, ben inteso, il discorso si ponga in questi termini, che possono anche rivelarsi fallaci, e non si pensi piuttosto alla diversa funzionalità, peso, durata, colore... che le parole acquistano quando sono pensate e create per e assieme alla musica. Ma ci si trova, in quest'ultimo caso (che è quello più proprio), su un terreno che presuppone competenze difficilmente acquisibili per sola duttilità critico-metodologica, e che di rado si trovano – specie nel nostro paese, che ha per lo più una tradizione amatoriale d'ascolto – tra i cultori di letteratura (solo qualche punta d'eccezione nel campo degli studi italiani, legata ad esempio al nome di Daniela Goldin⁵).

Certo si può seguire, nell'ambito della sola scrittura, la storia di un tema e/o di un *plot*; si può interrogarsi su personaggi che mutano nel tempo inseguendone le forme e realizzazioni dalla tragedia greca al teatro shakespeariano, al dramma spagnolo, schilleriano, moderno...; ma si rischierà di marginalizzare la musica; come se la scarsa competenza che ci contraddistingue (o la difficoltà dell'assunto, o la legittima scelta di un taglio e di una lettura fatalmente parziale) non consentisse, nel migliore dei casi, che un documentato discorso storico⁶. Insomma, se come voleva la Callas, «si canta la felicità, ma a dire il vero non si cantano le parole»⁷, che senso avrà soffermarsi soprattutto su queste? Ma, anche muovendoci su un piano diverso, cosa possiamo farne delle parole, a parte

⁴ Nel 1941 un articolo di Forster aveva spinto Britten a comporre il *Peter Grimes*. Quanto a *Billy Budd*, 'galeotta' risultò l'intermediazione del libro di Forster *Aspects of the novel* e il clima omosessuale, costitutivo del racconto e ricorrente nella biografia non solo di Britten, ma di Forster, Auden e Isherwood.

⁵ Cfr. Daniela Goldin, *La vera fenice. Librettisti e libretti fra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985. Senza dimenticare, nell'altra direzione – quella delle fonti operistiche nella poesia – gli splendidi studi montaliani di Gilberto Lonardi, in particolare *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi nella poesia di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2003.

⁶ Ricco di suggestioni e riferimenti, come nel caso di Lucio Lugnani (*Ella giammai m'amò. Invenzione e tradizione di Don Carlos*, Napoli, Liguori, 1999) o di Mario Lavagetto (*Un caso di censura. Il Rigoletto*, Milano, Bruno Mondadori, 2010), che studia i riaggiustamenti imposti dalla censura e dal pubblico alla famosa opera verdiana. Si vedano anche le preziose ricerche di Camillo Faverzani, adesso confluite nel volume «*E s'ei fosse quell'Indo maledetto*». *Esotismi nei libretti italiani di fonte francese*, Roma, Bulzoni, 2007.

⁷ Maria Callas, *Seducenti voci. Conversazioni con Lord Harewood 1968*, a cura di Camillo Faverzani. Prefazione di Raina Kabaivanska, Roma, Bulzoni, 2006, p. 67.

legarle a «sentimenti [...] vissuti»⁸; insomma a quanto, ancora secondo la Callas, fa la durata dell'opera, perché è su questa base che continuerà ad esistere «sempre»? È possibile che, pensando al melodramma (luogo di riferimento e d'azione del grande soprano), non si possa condurre che su questo livello, che sfugge alla prova di ogni filologia, quella che sembra essere la caratteristica di un genere che, per dirla con Isaiah Berlin – che riproponeva, per parlare di Verdi, la distinzione schilleriana tra poesia ingenua e sentimentale – ci appare, almeno quanto al repertorio ottocentesco (fondativo e costitutivo del melodramma), vicino al vero perché nato dall'«ingenuità»⁹? E questo nonostante le rivisitazioni di autori *fin de siècle* capaci di fare coesistere due registri (si pensi nel caso del pure contestato Strauss, alla differenza, musicale e di ambientazione, tra il *Rosenkavalier* e la *Salomé*¹⁰) o, per rifarsi alla tradizione italiana, le prove da 'stile tardo' di autori più normativi come Verdi o Puccini (penso all'*Otello* e al *Falstaff*; alla *Fanciulla del west* – su libretto di Guelfo Civinini – e alla *Turandot*). Giacché poi, nella dominante 'giovinchezza' della musica (al margine delle suggestioni temporali evocate, sulla scia dell'Adorno della *Filosofia della musica*, da Edward Said¹¹), a risultare tarda (post-moderna, non a caso) più che l'ultima produzione degli autori, è proprio la nostra epoca, che mal si sintonizza, quanto a prestiti, citazioni, riusi (se non parodici), a parole fatalmente datate se a farle durare non intervenisse la musica.

Non c'è allora da stupirsi se, a partire da queste considerazioni, nate da un disagio personale davanti al tema, trovare tracce di opera lirica nella letteratura italiana del Novecento mi appare più arduo di quanto non accada con altri generi musicali¹², e se deludenti mi si rivelano (alla ricerca di interazioni tra scrittura e musica) i pur preziosi volumi di au-

⁸ *Ivi*, p. 71.

⁹ Ma su questo punto cfr. anche Enzo Siciliano, *Ingenuo Verdi*, in *Carta per musica* cit.

¹⁰ Un'opera che non a caso è stata rappresentata in un contesto da pasoliniana *Salò* (si veda l'edizione del Covent Garden, sotto la direzione di Philippe Jordan e la regia di David McVicar).

¹¹ Cfr. Edward W. Said, *Sullo stile tardo*, Milano, Il Saggiatore, 2009.

¹² Per quanto riguarda il diverso ambito della canzone popolare e della canzonetta cfr. Anna Dolfi, *Musica in poesia e notturni in musica da Leopardi alla terza generazione*, in *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, Saint-Denis, Université Paris 8, 2010, «Traveaux et documents», pp. 55-78 (poi rivisto e ampliato, col titolo *Musica in poesia. Da Leopardi alla terza generazione*, in *Per Romano Luperini*, a cura di Pietro Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 391-415).

tori di grande, sia pur diversa, competenza e importanza come Giorgio Vigolo¹³ o Eugenio Montale¹⁴, Bruno Barilli¹⁵ o Enzo Siciliano¹⁶. Visto che in definitiva ci troviamo ogni volta dinanzi a recensioni musicali (sul genere delle montaliane *Prime alla Scala*) che, mentre certificano l'intelligenza di una passione, non guidano però ad affrontare in modo nuovo il problema, né consentono (almeno sotto l'effetto grandangolo¹⁷) di rilevare altro che sparse influenze.

Insomma, con un certo rimpianto viene fatto di pensare all'uso straordinario che il cinema ha fatto (e può fare) non solo della musica, ma dell'opera (penso ai tanti Mozart/Amadeus e alle molteplici declinazioni del *Don Giovanni* in questi ultimi anni), e alla funzione attiva affidata dai registi più colti al melodramma (basti citare i film di Bernardo Bertolucci, dalla *Strategia del ragno*, ispirato al *Tema del traditore e dell'eroe* di Borges, ma che si svolge e si spiega soprattutto con e sulla musica del *Rigoletto* – anche se avvicinata a brani dell'*Attila* e della *Seconda Sinfonia* di Schœnberg –, alla *Luna*, con musiche di nuovo verdiane, dal *Trovatore*, *La traviata*, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera*, ma soprammesse a una luna leopardiano-belliniana, nella combinazione con le icone atemporali della maternità e della morte). Il fatto è che il mezzo cinematografico può assumere per intero i due, anzi tre elementi che caratterizzano il teatro musicale (la musica, il testo e la voce), mentre la letteratura non può che descriverne due (in quanto non vocabolarizzati), citando all'occorrenza dal terzo. Al contempo lo 'stile tardo' in cui viviamo rende praticamente assai arduo alla letteratura l'utilizzo di *plot* (fin troppo ad effetto, e, se pur conclusi in tragedia, decisamente 'romantici') che restano piuttosto confinati e utilizzati da generi minori quali il giallo, il romanzo poliziesco...

¹³ Cfr. Giorgio Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Firenze, Sansoni, 1971.

¹⁴ Cfr. adesso Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, «I Meridiani».

¹⁵ Di cui si veda anche *Il sorcio nel violino*, a cura di Luisa Avellini e Andrea Cristiani, Torino, Einaudi, 1982. Ma senza dimenticare l'Alberto Savinio di *Scatola sonora* (Torino, Einaudi, 1977), oltre al Savinio lettore del Leopardi 'musicista'.

¹⁶ Interessanti invece le riflessioni fatte da Said in merito al rapporto tra musica e ambientazione settecentesca nelle opere di Strauss, Weill, Britten e Stravinskij (in *Ritorno al diciottesimo secolo*, in *Sullo stile tardo* cit.).

¹⁷ Sulla differenza di risultati che fatalmente si ottiene a seconda che si usi il microscopio o il grandangolo sia consentito il rimando a Anna Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009 e al già citato *Musica in poesia e notturni in musica da Leopardi alla terza generazione*.

In definitiva, nonostante il tono trionfale con il quale è stato accolto da «Die Welt» e «Die Zeit», che hanno fatto subito i nomi (a dire il vero assai eterogenei) di Mann, Proust, Le Carré, avrei molti dubbi (vista anche la mole sovrabbondante) nel considerare *L'accordeur de pianos* di Pascal Mercier (un autore svizzero-tedesco abile nel mescolare i testi storici del *desassosiego* con quelli dei nostri Eco o Tabucchi, di cui si ricorda in particolare un libro di successo: *Un train de nuit pour Lisbonne*) un grande romanzo¹⁸. Anche se al centro e alla base degli intrecciati *cahiers* di due gemelli che cercano di capire una difficile storia familiare fondata su infrazione di tabù, falsificazione e tradimenti, sta un padre musicista e accordatore di pianoforti che all'opera di Berlino ha ucciso in modo del tutto impreveduto, durante l'ultimo atto della *Tosca* (quando i colpi della finta/vera pattuglia colpiscono Cavaradossi), l'ammirato tenore Antonio di Malfitano. Il tentativo di trovare la ragione del delitto nella struttura della musica e dell'opera è, a dispetto del risultato discutibile, non privo di interesse ai fini di quella che mi piacerebbe qui chiamare una *mise en abîme* musicale. Realizzata in modo assai più compiuto (quanto a struttura complessiva, a condizione di dimenticare il conclusivo *melò*) da un film facile e garbato di grande successo come *Pretty woman*; già che lì *La traviata* (situazione, parole e musica), ascoltata da Julia Roberts (neofita in fatto di musica) in una trasferta serale a New York, non ha solo il ruolo di ridestare e rivelare una nuova sensibilità e coscienza di sé (capace di far nascere l'amore nel cauto Richard Gere) ma è specchio della storia globale. I due personaggi del film stanno infatti l'uno all'altro esattamente come Violetta ad Alfredo, la prostituta pronta a redimersi e l'uomo giovane e ricco che alla prime difficoltà pensa di poter comprare, e pagare e ricondurre tutto al denaro; sì che alla fine, nell'opera come nel film (nonostante il kitsch del lieto fine cinematografico), il ritorno sancirà il riconoscimento di valori diversi infine condivisi.

2. «Potrei piangere ancor io»

È nota, nonostante ogni sostanziale romanticismo che avrebbe finito col farsi sottilmente esplicito con gli anni¹⁹, la dichiarata polemica antiromantica di Leopardi e il suo disinteresse per il romanzo moderno

¹⁸ Cfr. Pascal Mercier, *L'accordeur de pianos*, trad. de Nicole Casanova, Paris, Libella-Maren Sell, 2008.

¹⁹ Cfr. in particolare le sezioni dedicate a *Per un'antropologia della conoscenza* e *Le immagini della rappresentazione*, in Anna Dolfi, *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Roma, Bulzoni, 2000.

(lasciato in familiare appannaggio a Paolina). Eppure nel 1823 (in una data non troppo lontana dalla composizione delle canzoni, che anche alla luce di questo esito varrebbe la pena di rileggere in chiave più mossa), ci giungono tramite l'epistolario un paio di testimonianze imprevedute. Scrivendo a Carlo, il 6 gennaio 1823, da Roma, Leopardi cita e loda *Il turco in Italia* di Rossini, contrapponendolo a testi (di Carafa, di Celli) meno convincenti e perfino disonesti quanto a musica ed esecuzione vocale. Soprattutto, sempre da Roma, in febbraio, rispettivamente il 5 e il 20, parlerà di due eventi che l'hanno commosso, la famosa visita alla tomba del Tasso nella chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo («il primo e l'unico piacere che ho provato a Roma»), avvenuta venerdì 15 febbraio, e la rappresentazione della *Donna del lago* al Teatro Argentina. Congratulandosi con il fratello «dell'impressioni e delle lagrime» che gli aveva «cagionato la musica di Rossini»²⁰, racconta che qualcosa del genere era accaduto o avrebbe potuto accadere anche a lui («tu hai torto di credere che a noi non tocchi niente di simile»). Anzi, nel dire che «Abbiamo in Argentina la *Donna del lago*, la qual musica eseguita da voci sorprendenti è una cosa stupenda», confessava, a marcare una comunanza inusuale in materia: «potrei piangere ancor io, se il dono delle lagrime non mi fosse stato sospeso, giacché m'avvedo pure di non averlo perduto affatto». A riprova che non era perduto sarebbe intervenuta solo dieci giorni dopo, come già si diceva, la visita al sepolcro del Tasso, che non solo avrebbe provocato le lacrime («e ci piansi»), ma sarebbe stata occasione per un elogio del pianto ritenuto sufficiente, per il piacere indotto, ancor che di breve durata, a giustificare un qualsivoglia viaggio («La strada per andarvi è lunga, e non si va a quel luogo se non per vedere questo sepolcro; ma non si potrebbe anche venire dall'America per gustare il piacere delle lagrime lo spazio di due minuti? [...] Anche la strada che conduce a quel luogo prepara lo spirito alle impressioni del sentimento»).

Insomma, il fatto che un dato significativo nella biografia leopardiana (quanto al sostanziale – ovvero alla 'filosofia' – tutta a 'occhi asciutti', nonostante le lacrime qualche volta evocate) come il turbamento sulle spoglie quasi dimenticate dell'autore della *Gerusalemme* abbia una singolare vicinanza e comunanza di effetto con l'opera rossiniana non è privo di importanza, tanto che si potrebbe inferire che la sospensione dell'emozione dinanzi alla musica di cui si lamentava il poeta potesse

²⁰ È singolare che in Leopardi non si trovino accenni ai *Puritani* di Bellini, di cui era stato librettista il Conte Carlo Pepoli, amico di Leopardi e dedicatario della famosa *Epistola*, visto che si potrebbero utilmente ricostruire o rintracciare sintonie tematiche (a favore di Bellini) o di tono (nel caso di Leopardi).

essere stata causata (in contrasto con l'effetto della 'pietosa' passeggiata fuori Roma) soprattutto da un carente contesto (l'eccessiva lunghezza degli spettacoli, il fastidio per la natura dei teatri...).

Quarant'anni prima di Boito, che con tono assertivo e non privo di retorica avrebbe definito l'«opera musicale»²¹ come ciò di cui è «tempio il teatro», «altare la scena», «culto», «rito», «fede» quella «grande rapsodia moderna che muta la storia in tragedia, la leggenda in poema, la cronaca in dramma», Leopardi aveva individuato con acutezza la tipologia, le caratteristiche e le risultanze del genere, rivelandone anche, alla luce di quanto si diceva, la genetica fragilità.

3. Il conflitto degli affetti

Forse la letteratura non è che una corrente di citazioni e ricitazioni: vocali, scritturali-visive, sotterranee, rasoterra e in piena luce, in frammentazioni di singoli enunciati o di comportamenti di codici. La letteratura esiste quasi come invito a entrare in un coro di citazioni²².

L'affermazione, sottoscritta, sottoscrivibile da molti scrittori del passato e del presente, è di Andrea Zanzotto, e si trova in alcune pagine del 1979 dedicate al *Galateo in bosco*, un libro che, nel recupero definitivo dei luoghi e della lingua della dimora vitale, si intreccia, quanto a date di composizione, a *Filò*. Il poeta, nel rispondere a un'intervista a proposito di quella raccolta, citava Lacan, richiamava Guercino (anche se non menzionava la *Gerusalemme liberata*²³ né faceva il nome del Foscolo...; ovvero ometteva, assieme ad altri rimandi pertinenti, delle fonti certe), sottolineando come «nella citazione mai ritorn[i] il 'com'era'», visto che il «ripetuto» finisce per diventare «l'antitesi dell'originario»²⁴. Nessun riferimento, in quel contesto, al melodramma, che pure, in altra sede, ma chiaramente orientata (e il rilievo non è di poco conto²⁵), avrebbe

²¹ Arrigo Boito, *Terzo esperimento*, in Arrigo Boito, Giulio Confalonieri, Carlo Emilio Gadda, Delio Tessa, *L'esperimento musicale. «Il 29 giugno 1864 diede saggio di sé la milanese società del Quartetto»*, Presentazione di Carlo Sini, Milano, Libri Scheiwiller, 2004, p. 77.

²² Andrea Zanzotto, *Su «Il galateo in bosco»*, in *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 2000, «I Meridiani», p. 1219.

²³ Nonostante che l'intervista fosse intenzionalmente virata dalle domande in chiave manierista-lacanianiana.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Come se insomma fosse la domanda o il contesto a fare riaffiorare la citazione, o a crearla.

indicato come ipotesto generalizzato dell'intero volume²⁶. Che certo, se della *Norma* (anche per la scelta di collocare eventi e personaggi in luoghi di primitiva originarietà) e del suo personaggio serba memoria, anche per sparsi ma significativi sintagmi («bel sembiante», «casta»), autenticati, ove ce ne fosse bisogno, anche dalla presenza del nome, ne offre poi clamorosamente l'antitesi, visto che l'intoccabile sacerdotessa della celebre aria si cambia subito in «orca e megera»²⁷, insomma si omologa alla testa felliniana della *Cantilena londinese* (degli stessi anni è la collaborazione di Zanzotto ai film di Fellini), sì che, se «trapianto c'è» (e utilizzo in chiave metaletteraria un sintagma d'autore) «cruento riesca». «Cruento» perché «lume», mescidato a «carbone», male si adatta a una luna leopardiana o belliniana che sia²⁸, o alle forme informi che dell'*Ipersonetto* (declinato al singolare o al plurale²⁹) sono la norma. E che di nuovo rovesciano nel XII *Sonetto di sembianti e diva* il testo del libretto di Felice Romani³⁰, giocando una parodia che per via lunare coinvolge anche il Leopardi che aveva combinato l'«errare» e l'«errante» alla luna.

Indiscutibili allora (per confessione e/o per rilevazione), i dati che abbiamo finora evidenziato, ma che risultano però troppo forti (ovvero

²⁶ E in modo perfino più esplicito nel CD di accompagnamento al libro di interviste musicali (Andrea Zanzotto, *Viaggio musicale. Conversazioni*, a cura di Paolo Cattelan, Venezia, Marsilio, 2008), visto che è dichiarato il riferimento ai sacrifici umani della *Norma*, nelle selve, nei boschi in guerra. Diversamente, nel testo stampato si legge: «*Norma*, per esempio, torna nel mio *Galateo in bosco* anche in quanto musica 'popolare' [...] la mattina presto c'era, da queste parti, una vecchietta che intonava *Casta diva*. / Anche per questo motivo, nel mio *Galateo in bosco*, *Norma* 'trapunge' ambigualmente, alludendo a un destino terribile, con tutta la sua complessità, anche psicologica, etnologica: ma filtrata attraverso ricordi di fatti elementari, primordiali, che poi trovavano tragico riscontro nelle guerre che c'erano state e che incombevano anche allora» (ivi, p. 16).

²⁷ Cfr. «Bel sembiante / dai ceppi che ti chiudevano / fai sgusciare le membra [...]. Casta come fil di spada / anzi orca e megera per la castrazione / immessa nella floresta così che / seppur v'è trapianto cruento riesca, / e molta linfa ne plori / e Norma ovunque ne sveni in capillari dolori» (*Biscia carbone o cavaróncol*, in *Galateo in bosco*).

²⁸ Ma per il leopardismo di Zanzotto sia consentito il rimando a un capitolo specifico in Anna Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti* cit. Quanto al carattere lunare non solo della *Norma* ma del Bellini muscista si vedano suggestive pagine di Giorgio Vigolo, *Diabolus in musica*, Rovereto, Zandonai, 2008 (il riferimento è soprattutto ai capitoli dedicati a «La *Norma* a Tordinona» e a «Le tenebre del *Mosé*»).

²⁹ Il riferimento è al sintagma «ecco le norme» che chiude il primo sonetto zanzottiano.

³⁰ Cfr. «Deh mostra a noi, mostra il tuo bel sembiante: / ma sembiante non hai più che la polla / di lume onde la selva là s'ammolla [...] / Casta, diva, ulcerale stigma, errante / anzi aberrante ardir che di legami / mai visti intreschi steli stami // e ratta li rintuzzi, nel rovescio / d'ogni sentir, d'ogni cognosco o nescio - / mero licor di lingua, e mai-sembiante...».

dichiarati o evidenti) perché si possa parlare di *mise en abîme*, o troppo deboli (o episodici, nella raccolta, legati come sono a lontani ricordi d'infanzia³¹) perché del melodramma (della *Norma* in particolare) si possa fare davvero una cifra segreta, significativa e diffusa.

Altrove dunque, a dispetto della palesata convergenza su Bellini, che ci aveva fatto sperare per un attimo, all'altezza della quarta generazione, di avere trovato un micro/macro modello possibile, converrà cercare, ritornando indietro verso la terza generazione, per rifarsi piuttosto all'*ars combinatoria* del Landolfi poeta (che mescola citazioni dalla poesia colta e dal melodramma, e in un contesto – e questo conta soprattutto – che non esiterei a definire esplicitamente melodrammatico³²) o alla poesia di Caproni, dove gli *a parte*, o l'abitudine, a partire da *Ballo a Fontanigorda*, del concertato (l'intrecciarsi delle voci, il variare dei registri, spesso contrassegnati, come nei testi per il teatro, tra parentesi), accentua la tensione tra le due figure in scena (si pensi per questo a certe liriche esemplari di *Cronistoria*, a partire dalla giovanile *E lo spazio era un fuoco...*) e quello che, avendo in mente il teatro musicale, mi piacerebbe definire il perenne conflitto degli affetti. Quasi che la poesia di Caproni

³¹ La figura di Toti Dal Monte che passa per le strade del paese, ad esempio, nel caso di Zanzotto. Per lui l'«autorità ottocentesca», sperimentata in lunghe audizioni scandite dalle «voltate» dei dischi d'opera (Andrea Zanzotto, *Viaggio musicale. Conversazioni* cit., p. 11) diverrà un modo per avvicinarsi alla musica *tout court*. Luzi invece avrebbe parlato piuttosto di alcune arie d'opera memorizzate dalla madre e da lei cantate a Livorno in occasione di visite a un fratello avvocato (cfr. Mario Luzi, Luciano Sampaoli, *Le arti amanti. Invenzione a due voci*, Milano, Medusa, 2008), come dell'unico attestato di attaccamento al melodramma, per il resto sentito estraneo («il mio rapporto con il melodramma, come per molti altri intellettuali della mia generazione, è stato sempre un po' indigesto, specie nei confronti di Verdi [...]. Per il resto apprezzo molto Rossini ma soprattutto Bellini»: *ivi*, p. 85), fino alla scoperta, grazie a Dallapiccola (che aveva musicato una poesia di *Avvento notturno*), di Puccini. Parimenti Parronchi avrebbe parlato di scarso entusiasmo per il melodramma ottocentesco, verdiano, fatto salvo solo il «melodramma antico» (Monteverdi, il Settecento, Händel), e moderno, per merito di un amico musicologo, Berlioz (cfr. Renzo Cassigoli, *Conversando con Alessandro Parronchi*, Firenze, Polistampa, 2001, p. 44). Ma per alcune tangenze musicali e melodrammatiche nell'opera di Parronchi, soprattutto all'altezza della messa in scena, deludente per il nostro autore, dell'*Orfeo* di Monteverdi al Maggio musicale fiorentino (nell'84), e del precedente *Orfeo e Euridice* di Gluck al Teatro Comunale cfr. Anna Dolfi, *La città, la notte: l'«immagine ombrata» e le forme della luce*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», XXXI, 2001.

³² Per un'analisi in proposito cfr. Anna Dolfi, *Tommaso Landolfi / «Ars combinatoria», paradosso e poesia* [1981], in *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 315-356 e, più recentemente, 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.

non potesse esprimersi che per duetti esplicitati o taciuti o per dialoghi, parimenti sottesi (si pensi ad Erasmo Valente, musicista, dedicatario di *All Alone*), anche se si dovranno attendere i vocalizzi del *Muro della terra* perché l'opera lirica appaia davvero, *finita l'opera*, come recita il testo eponimo, e più di sempre la voce si preoccupi delle tonalità (*In eco*, dal piano al fortissimo), dell'alternanza — tra a solo e tutti — delle riprese, delle code, del tentativo del personaggio di restare in scena a dispetto di tutto (come è tipico del melodramma). In questa chiave anche si potrà leggere l'*Eco (stravolta) della Traviata*³³ e la sua conclusione (*Nibergue*), inscritta in una negazione che si propone quasi come un altro testo d'opera. Soprattutto si dovranno leggere le arie del *Franco cacciatore*, affidate a una voce tenorile (*Aria del tenore*)³⁴; mentre — a dispetto di tutte le contraffazioni — sono proposti comunque in tedesco (magari per imbrogliare le carte) alcuni versi del coro del *Freischütz* di Carl Maria von Weber³⁵ che pure più di una volta l'autore, nonostante il titolo e i successivi aggiustamenti, ha smentito essere all'origine del suo libro.

Eppure *Der Freischütz*, a posteriori magari³⁶, finisce per costituire, per/ di quel libro di poesia italiana, un modello strutturale profondo proprio anche perché rovesciato (nell'impotenza dell'incantesimo, nell'impossibilità a colpire l'ostacolo e a conquistare la felicità), perché costruito in ideale contrappunto (la secchezza del dettato di Caproni di contro all'avvolgente musica weberiana). Sommessata e spezzata, la partitura di Caproni, nell'alternanza suggerita dei timbri strumentali, propone, nonostante tutto — sullo sfondo di un'altra musica — un'estrema, irrisa,

³³ Su questo testo si veda ora il saggio di un mio giovane allievo, Lorenzo Peri, *Giorgio Caproni, Albàro, mon amour*, in *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 331-351 (quanto all'influenza beethoveniana nel *Conte di Kevenhüller*, cfr. Lorenzo Peri, *Pensare in musica. Il quartetto op. 132 di Beethoven e il "Il conte di Kevenhüller" di Giorgio Caproni*, in *Parnasse et Paradis. L'Écriture et la Musique* cit.).

³⁴ Ma un esplicito riferimento a un'aria tenorile si troverà anche nel *Conte di Kevenhüller: Arietta di rimpianto* (per voce tenorile).

³⁵ Ma per una lettura comunque in questa chiave si veda, scritto all'immediata uscita del libro, Anna Dolfi, *Il 'singspiel' di Giorgio Caproni*, in *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 71-75.

³⁶ Già in quelle pagine (*ivi*) mi era capitato di stabilire un qualche rapporto con *Der Freischütz* sulla base dell'*unità fondamentale di tono* che Weber dichiarava quale precipua caratteristica; della capacità che l'autore aveva di modulare a gradi diversi di intensità, di partecipazione orchestrale e vocale (dall'*a solo* al coro), una materia tonale di delicatissima cantabilità; per l'unità tematica dell'opera che risolveva in variata ripresa ogni frase musicale; per la ricorrenza del personaggio di Max che di quando in quando si affaccia anche nei versi di Caproni.

contraddetta, leggenda romantica. Suggestendo e alludendo, non senza ironia, che la felicità nascosta e procurata dalla musica del testo è l'unica possibile, e che solo a lei è dato cambiare in parabola (parabola esplicitamente musicale: qui il legame anche tematico con il libero cacciatore di Weber) la storia di un'interrogazione altrimenti senza risposta. Tutto mosso insomma, nel caso di Caproni, in una continua oscillazione tra canto trattenuto e il riapparire, dinanzi al vuoto, di improvvise aperture di ritmo. Le interruzioni, le riprese, la frammentazione dei singoli pezzi poetici (che sono come battute, frasi musicali da leggersi legate nello spartito completo) esaltano il testo nel suo complesso, che è scandito, misurato in unità minime di canto continuamente giocate, alla maniera del grande dramma illuminista e romantico tedesco (da Mozart a Weber), nella contrapposizione e intreccio di inserti, di recitativi atti ad offrire la trama minerale sulla quale muovere con tenace delicatezza il tocco lieve di incredibili *rêveries*. Certo che, nell'ottica del contro-Caproni che serpeggia potente negli ultimi testi poetici, il melodramma tende (si risolve spesso) nell'operetta. Non è un caso che per la prima volta, di quel genere che sta tra il serio e il leggero, si fornisca esplicitamente un *Libretto* (questo il titolo della prima sezione del *Conte di Kevenhüller* che declina contesto – o meglio fondale –, luogo, personaggi), la Musica, assieme alle chiacchiere del ridotto, agli echi nei corridoi³⁷...

Ma anche questo non deve stupire, se la caratteristica peculiare della voce che canta nell'opera è il patetico: l'esplicita espressione degli affetti che finirà per trovare in un genere spurio la sua cifra più propria. Mentre, passata la letteratura dell'Ottocento (il caso esemplare di *Madame Bovary*³⁸), il nostro secolo – che a dispetto di tutto è ancora il Novecento – ha fatto della precoce senilità e della morte del cuore la sua cifra specifica. Proprio gli 'affetti' sono banditi dalla modernità (non fosse che a livello verbale, si pensi alla significativa perifrasi di Eco in merito all'impossibilità di dire in modo diretto i sentimenti), e a questi non si può alludere più se non per via ironica, quando ci si collochi su registri alti.

³⁷ Si veda, nel *Conte di Kevenhüller*, la sezione *Ciarlette nel ridotto*. Anche se il riferimento più probante è a un Lied mozartiano dedicato al sentimento della sera (*Abendempfindung*).

³⁸ Si veda a questo proposito il bel saggio di Kurt Ringger, «*Lucia di Lammermoor*» ou les regrets d'*Emma Bovary* (in *Littérature et opera, textes recueillis par Philippe Berthier e Kurt Ringger*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987, pp. 69-79), nel quale si dimostra l'importanza del tema scottiano della musica per l'identificazione che, anche suo tramite, Emma farà con l'opera doninzettiana che finisce per spingerla tra i suoi 'fantasmi'. La *Lucia* è insomma lo specchio nel quale si riflette «l'existence 'romanesque' d'Emma» (ivi, p. 77).

Se si accetta l'iscrizione consapevole nel regime melodrammatico del 'patetico' conviene piuttosto arretrare verso la seconda generazione per imbattersi in Sandro Penna, poeta capace di unire lo stupore per una perpetua *rêverie* («Io vivere vorrei addormentato / entro il dolce rumore della vita») al dolore per una pena d'amore che si dichiara in privato dinanzi a una natura leopardiana alla quale si continua a ritornare col canto. Assieme alla volontà dell'io agente di sognare «ancora un poco», a dispiegarsi, insieme a manifestazioni tipicamente romantiche quali il senso di colpa e il rossore, è la perpetua ripetizione (cifra assoluta dell'opera ottocentesca), di luoghi, status (la solitudine, il privilegio della notte), modalità. Gli *a solo* non sono che dispiegati accenti rivolti alla bellezza del mondo circostante e alla propria infelicità³⁹. Come avviene nell'opera, il personaggio che dice io e che è il perenne detentore della voce (malgrado le figure di contorno, l'amato/l'amata), è solo in scena, e parla di sé, scrutandosi e modulando una continua variazione su tema che non può che rivelarsi fatalmente bilanciata – come vuole il felice titolo di un libro di versi che raccoglie le poesie del trentennio '27-'57, prelevato non a caso dalla *Traviata* – tra *croce e delizia*. Già, «croce e delizia / delizia al cor» nel mescolare speranza e dolore, desiderio e scontento, sacrificio e coscienza dello scacco, come era avvenuto alla Violetta di Alexandre Dumas figlio e di Verdi. Al pari di lei, mimetizzandosi in lei (riprovevole – benché grande e 'sublime' – non per l'irregolarità della vita passata, ma per un amore giudicato colpevole in quanto destabilizzante dalla società del tempo) Penna osa darsi un nome dichiarandosi «intriso di una strana / gioia di vivere anche nel dolore», mentre chiede al caso e al mondo (con versi cantabili, quasi da libretto d'opera) di dargli la «gioia di conoscer bene / le nostre gioie, con le nostre pene».

Attraverso il riuso⁴⁰ e la facilità del dettato il poeta cambia insomma le mani dello scrittore, del pittore, in quelle del musicista (come pare acca-

³⁹ Si pensi a versi come «non mi dire / che la notte d'estate non è bella», oppure «Ditemi, grandi alberi sognanti, / a voi non batte il cuore quando amore [...] Anche a me batte il cuore».

⁴⁰ Come giustamente osserva Vittorio Coletti nel capitoletto su *Riuso e citazione* (nel suo libro *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 147-151) il linguaggio operistico si connota soprattutto in quanto linguaggio d'uso, in continuo movimento tra testi e anche tra autori («Ne risulta fissato, come mai prima, un codice specifico, fatto di lingua di secondo grado, il cui referente è inanzitutto letterario e operistico. La realtà denotata si colloca nel dominio dell'artificiale e del fantastico» (*ivi*, p. 151). Il tragico risulterebbe possibile solo perché così spostato «in regioni vistosamente inattuali» (*ibidem*), dalle quali è in grado di spingersi fino ai limiti estremi della ferocia e del destino (cfr. dal capitoletto su «Tragedia e elegia», *ivi*, p. 151: «Nel melodramma romantico si realizza l'ennesimo, sempre iterato sforzo della modernità di rappresentare la tragedia, di dare figura al male assoluto, alla colpa involontaria, alla ferocia del destino»).

dere negli *Studies of hands 1905-1906* di Hopper⁴¹), e affida a ritmi che non hanno perduto di fascino un tema unico e un unico, perenne lamento.

Un grido che nasce dalla diversità, e che può dichiararsi ricorrendo a *topoi* melici di un *soi diçant* arretrato teatro d'opera, esattamente come è/era successo (vista la lunghissima genesi del testo che ci sposta bruscamente nell'oggi) al libro di Francesco Orlando (*La doppia seduzione*) che racconta l'amicizia amorosa, la passione *morbide*⁴², che lega Mario e Ferdinando, a mimare – l'ha esplicitato l'autore in uno dei suoi ultimi incontri – la passione che doveva condurre alla tragedia la *Carmen* di Bizet:

Non si tratta solo di una *mise en abîme*: tra Carmen e Josè c'è una doppia seduzione esattamente come tra Ferdinando e Mario. Per me Carmen è un modello assoluto di come una tragedia può essere raccontata con toni lievi. Non sono certo il primo a riconoscere i legami tra Bizet e l'operetta, Offenbach, sfrenato maestro del divertimento. Lo stesso utilizzo della terza persona, che tanto colpì Tomasi di Lampedusa [di cui Orlando era stato allievo] quando lesse la prima elaborazione di me ventenne – età in cui si tende invece a riversare nella pagina tutte le lacerazioni dell'io – ricerca un distacco ironico.

Ma ci troviamo in questo caso a confrontarci con un'opera (prima) narrativa arrivata alla vigilia della morte dell'autore, siamo insomma dinanzi a quel fenomeno di non poco conto che vede, specie in questi ultimi anni, in Italia, un interesse specifico e dichiarato per la musica da parte di poeti (non a caso abbiamo citato i recenti libri interviste di Luzi, Zanzotto, Magrelli⁴³) o di critici letterari (il caso, dopo *Les enchanteresses* di Starobinski, l'*Antologia personale* di Pier Vincenzo Mengaldo...⁴⁴), o l'infiltrarsi di romanzi di intellettuali/professori – è il caso di Francesco Orlando; anche se l'esempio più importante e pertinente – anche perché fondativo – si era nel lontano 1978 – è quello di Carmelo Samonà⁴⁵).

⁴¹ Il riferimento è a un olio su tavola conservato a New York, al Whitney Museum of Modern Art.

⁴² Fatta di «masochismo/sadismo, voyeurismo/esibizionismo [...] rifiuti, incomprensioni, ritrovamenti e rivalse, di desideri destinati a non essere ricambiati, o rimossi» (cfr. *Morire d'amore negli anni Cinquanta. A "Leggere..." Francesco Orlando e il romanzo atteso mezzo secolo*, in «La Repubblica», 21 marzo 2010; e le parole sono dell'autore, quali risultano da un'intervista con Fulvio Paloscia).

⁴³ Cfr. Valerio Magrelli, *Il violino di Frankenstein*, Firenze, Le Lettere, 2010.

⁴⁴ Rispettivamente Paris, Seuil, 2005 e Torino, Bollati-Boringhieri, 1995.

⁴⁵ Da segnalare anche il caso di un ottimo saggista come Mario Domenichelli, che ha usato la musica nel suo primo e a tutt'oggi unico romanzo (*Lugemalé*, Firenze, Polistampa, 2005) dove appaiono il *Boris Godunov* e *Pelléas e Mélisande* (dramma di Maurice Maeterlinck, musica di Debussy).

Certo, qualcosa si trova anche nella letteratura *tout court*, basterebbe citare il D'Annunzio del *Fuoco*, che alla maniera del *Tristano e Isotta* mette in scena una storia d'amore e di morte; ricordare il modello wagneriano che attraverso gli *Scritti musicali*⁴⁶ e non solo permea la vita e la seconda fase dell'opera di Onofri (quella del ciclo della *Terrestrità del sole*); lasciando da parte i ricordi lontani di ascolto di autori di ieri o di oggi, che pure potrebbero risultare utili per qualche studio al microscopio (penso al 'concerto' di centoventi professori nell'*Adalgisa* di Gadda; al *Mefistofele*, alla *Carmen*, alla *Cavalleria rusticana* citate da Giuseppe Dessì nella *Scelta*; allo Janáček che ossessiona e guida la struttura dei racconti e dei saggi di Milan Kundera; alla voce tenorile che rincorre Arbasino in *Parigi o cara* a parlare della Parigi degli anni 50; alla *Sonnambula* – cara anche a Sereni⁴⁷ – che aveva impressionato il giovanissimo Patrick Modiano; diversamente, ovviamente, alla *Panchina* scritta per Berio da Italo Calvino...). Ma, *faute* di tempo, è sul primo romanzo di Samonà, *Fratelli*, che mi vorrei soffermare, perché in quel libro è come se alla musica fossero affidate parole che non si ha il coraggio e/o l'ardire di pronunciare e dinanzi a quali esiste una sorta di interdetto.

La storia, come si ricorderà⁴⁸, si svolge in un gigantesco e disabitato appartamento romano dove due fratelli vivono nella distanza che separa ragionevolezza e follia, normalità e alterazione della norma. Inutile il tentativo di ricostruire un codice comune che consenta di saldare passato e futuro; senza più ricordi, senza niente che accompagni la ripetizione dei gesti, i due personaggi si cercano invano tra richiami ed agguati, e non sfuggono alla prepotenza della malattia che ha prodotto in uno di loro quel moto centrifugo che spezza le connessioni del pensiero, lasciando sparsi segnali di un patrimonio linguistico non più utilizzabile. La follia dà così regola e legge all'esistenza, e alla sua imprevedibile casualità è necessario che si sottometta anche il fratello più adulto, vittima carnefice di quel ragazzo/quasi figlio che è oggetto ed emissario, preda e vincitore nell'assurda cerimonia della pazzia. Nell'appartamento sterminato e sfuocato, terminata la convivenza,

⁴⁶ Cfr. Arturo Onofri, *Scritti musicali*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1984.

⁴⁷ Si veda, per una bella lettura della sereniana *Sonnambula*, Fabio Pusterla, «Cogli su me queste rose di rupe». *I coaguli onirici di Vittorio Sereni*, in *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento* cit., pp. 353-369.

⁴⁸ Ma per una più ampia lettura del testo cfr. un pezzo uscito all'immediata pubblicazione del libro, adesso, con il titolo (*Il messaggio perduto (dagli «Alisei» di Serpieri a «Fratelli» di Samonà*)), in Anna Dolfi, *In libertà di lettura* cit., pp. 275-278.

non rimarranno che i segni di improvvisate rappresentazioni⁴⁹, impasti di suoni, e pochi versi legati al segno allusivo della musica. Tracce di un messaggio minimo rivelatore, già che nomina la paternità, ma per congelarla nella freddezza del distacco: «Son io davanti al re? / Sì, vi feci chiamar, mio padre». Due versi che sul libretto, nella musica, sulla scena, al di là della cauta urbanità formale della domanda, sanciscono, con la rinuncia al ruolo paterno, la condanna del figlio. Si ricorderà infatti che nel *Don Carlos* verdiano l'Inquisitore arriva su richiesta del Re, quando si è consumato ormai il dramma della solitudine (Carlo è già stato rinnegato, e in qualche modo sostituito dal Marchese di Posa). Le parole con le quali Filippo si rivolge al potente rappresentante della Chiesa segnano, in chi le pronuncia, una definitiva, significativa inversione di ruoli. D'altronde, là dove il nome di figlio non esiste più (è quanto avviene nel *Don Carlos*, e in *Fratelli*), cessa di esistere anche quello di padre, sostituito ormai da un padre terribile, senza dubbi, che spinge a soffocare ogni sentimento di natura e d'amore. La «tristezza amara» di Filippo (nel colloquio) potrebbe insomma non essere che posizione di facciata. Sembra averlo capito il 'figlio' di Samonà quando, passata all'Inquisitore la parte del Re, dà a se stesso il compito di articolare con tristezza la parola «padre». Nonostante che la musica non cambi (e che alla fine dell'esperimento risulti intoccata) la distorsione di contenuto non riguarda più neppure le parole, ma i ruoli:

La musica per lo più non cambiava, le distorsioni riguardavano i contenuti. Lui da Filippo, io da Grande Inquisitore, ad esempio puntando tutto sulla fedeltà a quei famosi versetti: «Son io davanti al re? / Sí, vi feci chiamar, mio padre...» godemmo a lungo nel deridere, travestire, sfrondare, esaltare, sdrammatizzare l'austera coppia. Seguivo, arrancando, le infinite varianti di senso che mio fratello ricuciva e scuciva attorno a quel vocativo dalla sonorità misteriosa e possente, quel «mio padre» che rimbalzava provocatorio nell'aria, ogni volta diverso, blando o autoritario, sottilmente crudele, aperto ai rigori di una millenaria gerarchia e insieme duttile [...]. – Son io davanti al re? - grido con forza, e mi fermo trattenendo il respiro in un'attesa che ha poco a che fare, ormai, col ruolo che mi compete [...]. Nessun Inquisitore o monarca sembra poter violare il silenzio fondo e appiattito che l'assenza di mio fratello colma di strani ronzii. Eppure, ad un tratto, tendendo l'orecchio in uno sforzo più acuto, afferro il palpito familiare della battuta gemella –. Sí, vi feci chiamar, mio padre, – sento sussurrare

⁴⁹ A partire da qualche opera letteraria (*Pinocchio*, *i Promessi sposi*...) e dai libretti di Verdi: «Coi libretti d'opera affioravano anche brevi saggi di canto [...] a un segnale convenuto intonavamo duetti con voci fioche. La musica per lo più non cambiava, le distorsioni riguardavano i contenuti» (Carmelo Samonà, *Fratelli*, Torino, Einaudi, 1978, p. 17).

più che gridare da una stanza lontana. E mio fratello, costretto, direi, a materializzarsi dal magnetismo delle due frasi, dopo qualche istante ritorna⁵⁰.

Si ricorderà che Roland Barthes aveva legato l'opera alla messa in scena di un dramma familiare⁵¹, e al timbro sessuato della voce (basso/tenore, soprano/contralto). In *Fratelli* le due voci sono sostanzialmente equivalenti, geneticamente scambiabili (basso contro basso; padre contro padre⁵²), ma le inversioni lasciano il vuoto, e non rimane che un personaggio alla ribalta, che gioca specularmente i due ruoli, fisso a un'univoca cristallizzazione delle parti⁵³, facendo echeggiare, in eco (nella fantasia e nella scrittura, per una volta felicemente calate in *abîme*), per un'ultima (una prima) volta, la sua voce sola.

⁵⁰ Carmelo Samonà, *Fratelli* cit., p. 17. Né alla scelta dell'opera da 'rappresentare' (ove non si voglia poi trovarvi anche un modo segreto per alludere a una occultata componente autobiografica del libro) doveva essere estranea la professione di Samonà, ispanista e studioso del barocco (ovvero dell'epoca di Filippo II).

⁵¹ «...à travers les quatre registres vocaux de l'opéra, c'est l'Édipe qui triomphe: toute la famille est là, père, mère, fille et garçon, symboliquement projetés, quels que soient les détours de l'anecdote et les substitutions des rôles, dans la basse, le contralto, le soprano et le ténor» (Roland Barthes, *Le chant romantique*, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1994, vol. III, [pp. 694-698], p. 694).

⁵² A dispetto del ruolo paritario stabilito dalla fratellanza e dall'uso linguistico che le è proprio. Nel *Don Carlos* verdiano esiste un rapporto gerarchico rovesciato tra le funzioni del Re e del 'padre' della Chiesa; e (come mi fa notare l'amico Camillo Favrezi), solo nel momento in cui si adombra tra i due poteri un ruolo paritario il termine usato da Filippo è 'frate' (ovvero fratello, per 'tradurlo' così in una forma moderna che rientra nella tipologia di ruolo dichiarata dallo stesso titolo del libro di Samonà).

⁵³ «Quando credevo che fosse in una stanza vicina [...] provavo a pronunciare il suo nome e a intonare quel verso del *Don Carlos* aspettando la sua risposta. Poi mi accorgevo che la stanza era vuota» (Carmelo Samonà, *Fratelli* cit., p. 100).

Avvertire la morte. Giorgio Caproni e l'«eco (stravolta) della Traviata»

Lorenzo Peri

Université de Florence

*Alfredo, Alfredo di questo cuore
non puoi comprendere tutto l'amore*
(Violetta Valéry, *La Traviata*)

Raccontandosi in terza persona, come se a parlare fosse il personaggio di un romanzo, Roland Barthes nel 1974 scrive di Barthes affidando la scrittura della sua vita (ed è vita intellettuale più che biografica) alla voce immaginaria di un altro da sé, alla voce di un anonimo qualcuno che si muove dentro l'opera di Barthes pur essendone, per forza di ruoli, necessariamente fuori. Che scrivere su di sé fosse un'idea «preziosa» o addirittura «semplice», ma «semplice come un'idea di suicidio»¹, è ciò che muove Barthes alla finzione narrativa del leggersi come un fatto testuale o biologico perché possa avere luce maggiore una storia diversa, plurale nelle contraddizioni, che l'opinione comune, la Doxa, richiamata tanto spesso nel libro, non ammette alla quadratura di un Io voluto già monumento. Se «nel campo del soggetto non esiste referente» è perché, scrive Barthes, «io stesso sono il mio simbolo», laddove l'impertinenza anche del pronome 'io' si coglie nel consolidarsi delle parole in stereotipi usurati, installazioni vuote del discorso «dove il corpo manca»². Così Barthes: «Egli sopporta male qualsiasi *immagine* di se stesso, soffre a venir nominato. Considera che la perfezione d'un rapporto umano è basata su questo vuoto d'immagine: abolire fra di noi, tra l'uno e l'altro, gli *aggettivi*. Un rapporto che si aggettiva è dalla parte dell'immagine, dalla parte della dominazione, della morte»³.

Aggettivare il nome, qualificarlo, significava anche per un poeta come Giorgio Caproni costringere quel tanto di proteiforme e instabile

¹ Roland Barthes, *Barthes*, trad. di Gianni Celati, Torino, Einaudi, 2007, p. 68.

² *Ivi*, p. 104.

³ *Ivi*, p. 51.

che appartiene *ipso facto* all'identità umana, a quel poco di un titolo qualsiasi che, per usare le parole di Caproni, «mess[ò] davanti al nome conta assai più del nome, lo sopprime addirittura, ammazza la persona e disgraziato chi lo porta»⁴. È come far cadere l'isola dell'individualità in un mare appiattito sul nulla, laddove anche chiamarsi 'poeta' è vuoto orpello, logoro nome rappreso nelle maglie dell'indifferenziato pensiero comune in cui «il senso» è «ripetuto *come se niente fosse*»⁵. Se anche Caproni soffre barthesianamente a venir nominato tanto da chiedere un po' provocatoriamente a chi di dovere di lasciare «senza nome, senza / data, la pietra bianca / che un giorno [lo] coprirà»⁶, questo sentimento di insofferenza senile (è infatti nell'ultimo periodo della vita ad acuirsi) trova spazio in vari punti dell'opera lirica caproniana a partire dal *Muro della terra*. Proprio negli stessi anni in cui Barthes pubblicava la stravagante monografia su se stesso, Caproni usciva per Garzanti con il suo ottavo libro di poesia che, come era stato per il *Seme del piangere*, riproponeva un sintagma dantesco a titolo complessivo della raccolta⁷. Non solo nei titoli (l'altro caso è quello un po' fortuito del *Franco cacciatore* per Weber) ma anche nei testi s'infittisce questa doppia lettura, questo parlare con le parole degli altri, per aforismi, per modi di dire, per proverbi, per citazioni, appunto, in cui l'io poetico lascia spaziare l'altrui voce, mettendosi da parte in silenzio⁸. Ma certo è significativo riscontrare tra questi testi bifronti la dichiarazione più indissolubilmente vicina alla soggettività, quale quella che riguarda il presentarsi per nome. Il testo è *Ragione*: «Because my name / is / George»⁹.

Quanto di paradossale vi sia in quest'affermazione di resistenza e attaccamento a un nome proprio lo si evince dal suo esser pronunciata appunto *per interposta persona* (è una battuta del duca di Clarence – ci

⁴ «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di Luigi Surdich, Genova, Il Melangolo, 2004, p. 188.

⁵ R. Barthes, *Barthes*, cit., p. 139.

⁶ 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», p. 970. Da questa edizione si intenderanno desunte tutte le citazioni da testi poetici indicando tra parentesi la silloge poetica di riferimento.

⁷ «Ora sen va per un secreto calle, / tra 'l muro della terra e li martiri, / lo mio maestro, e io dopo le spalle» (Dante, *Inf.*, X, 2).

⁸ Su questo tema della poesia di Caproni si veda Adele Dei, *Le parole degli altri: citazioni, proverbi, aforismi*, ora in Adele Dei, *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003.

⁹ *Ragione* (in *Il muro della terra*).

dice Caproni nelle *Note conclusive* – nel *Riccardo III* di Shakespeare) e dal suo esser da subito inserita in un processo di decontestualizzazione e disappropriazione che ne ristabilisce tutta l'inappartenenza originaria. Ne risulta, quindi, una duplicità di lettura interpretativa comune a tanta parte della produzione poetica che viene ascritta al secondo tempo caproniano, individuabile nel suo tempo primo proprio col *Muro della terra*. Duplicità, si diceva, di senso già a partire dal titolo: da una parte la ragione potrebbe intendersi come strenua difesa di una verità individuale minacciata dalla corrosiva azione di etichette annichilenti (il titolo di poeta), imposte o auto-imposte non importa; dall'altra come fatalità di un destino ineludibile di sofferenza a cui proprio il dover essere di un nome da sempre ci lega, dato che l'arbitrarietà della scelta ce lo rende estraneo. Sarà allora opportuno rivolgere l'attenzione ai testi circostanti della sezione *Il murato* (di cui fa parte *Ragione*) spinti dalla consapevolezza della «necessità di una lettura ininterrotta»¹⁰, unica *condicio* pregiudiziale per lo studio di un corpus poetico la cui profonda costruzione architettonica ha nell'orchestrazione musicale la sua più alta idealizzazione-aspirazione formale¹¹. Lo stesso procedimento di appropriazione e riquilificazione semantica¹² è facilmente riscontrabile in un altro testo della suddetta sezione, il cui titolo, stavolta, rivela apertamente l'autore defraudato: *Plutarco*. L'amara constatazione di una solitudine sconcertante ma anche pungente per la consapevolezza di una propria colpa («...*Perché / (risposta di Tito Quinto / Flaminio a Filippo) / solo ti sei ridotto / da te medesimo*»)¹³ ha nella figura del murato («...io mi trovo murato / in

¹⁰ Cfr. Anna Dolfi, *Dante e i poeti del Novecento*, in «Studi danteschi», 58 (1986), pp. 307-342 (ora in Anna Dolfi, *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Bulzoni, Roma 1996).

¹¹ Già Antonio Prete, e con lui molti altri, ha avuto modo di notare come la coerenza strutturale di fondo dell'opera di Caproni sia dovuta al «demone dell'orchestrazione che egli deve alla sua educazione musicale» – Antonio Prete, *Per una metafisica della rima. Sull'ultimo Caproni*, in «Poesia», IV, 44 (ottobre 1991) –.

¹² Cfr. Antonio Girardi, *Cinque storie stilistiche*, Genova, Marietti, 1987, p. 127 («è utile analizzare il meccanismo di sottrazione (addirittura di svuotamento) che Caproni opera su tutto ciò che è citazione, comprendendo in tale insieme anche i proverbi, detti popolari, tutto ciò che è stato detto per interposta persona da altri, ma che avrebbe potuto essere pronunciato dal poeta. Il fine di questo meccanismo è il parossismo, svelare la saturazione semantica di una parola o di un insieme di esse. Come la ripetitività, la reiterazione, svuota la parola di ogni valenza semantica fino a ridurle in uno scheletro fonico, un semplice involucro capace di riempirsi di tutto e del contrario di tutto») e anche Adele Dei, *Le parole degli altri: citazioni, proverbi, aforismi*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di Giorgio Devoto e Stefano Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1997, in occasione del convegno promosso dalla provincia di Genova, 20-21 giugno.

¹³ *Plutarco* (in *Il muro della terra*).

questa torre...»¹⁴ l'emblema di una condizione esistenziale tragicamente configurabile col *deserto*¹⁵, col *ghiacciaio*, col *gelo*, dove il «vuoto delle parole / che scavano nel vuoto vuoti / monumenti di vuoto»¹⁶ potrebbe, a *ragione*, allontanare ogni proposito di *dedizione*¹⁷. Una dedizione da intendersi, ci avverte Caproni, «nel senso militare di resa»¹⁸ e che posta ad apertura di libro, tra i *Tre vocalizzi prima di cominciare*, postula l'intera raccolta nel segno di una sconfitta. Ed è una resa dalle infinite declinazioni possibili (resa di fronte all'inesistenza di Dio, al perdersi della memoria, al volgere reversibile delle cose) ma tutte sussumibili e rimandabili a quel titolo dantesco, a quel *muro della terra* che capronianamente è limite invalicabile alla ragione umana, reificazione concreta di uno scarto di senso da cui le parole restano sempre lontane¹⁹. Se poi il testo successivo a *Dedizione* (e vale la pena sottolineare il legame rimico tra i due titoli) rimanda conseguentemente ad una *condizione* dello scrivere, nella solitudine, «ai morti»²⁰, questa condizione è, nel Caproni 'secondo', propria di chi, dopo un lungo e cerimonioso congedo, si è voluto postumo a se stesso, di chi, fissandosi su uno straziato addio a tutte le cose, si è detto certo di essere «ormai a destinazione»²¹. Essere nel dopo, da vivi, per verificare lucidamente davanti agli occhi quel nulla che Montale scopriva terrorizzato alle sue spalle, significherà per Caproni abbandonare il calore sensitivo dei primi versi oppure dimettere ogni mediazione stilnovista per farsi testimone dolente ma «senza sgomento»²² dell'assenza, del battente rintocco della morte nella vita.

«All'origine dei miei versi», ha più volte ribadito Caproni nelle interviste, «c'è la giovinezza e il gusto quasi fisico della vita, ombreggiato da un vivo senso della labilità delle cose, della loro fuggevolezza: *coup de*

¹⁴ *Il murato* (Ivi).

¹⁵ Ovvio il rimando all'*ex-ergo* del *Muro della terra*: «Siamo in un deserto, / e volete lettere da noi? (Annibal Caro)».

¹⁶ *Senza esclamativi* (Ivi).

¹⁷ *Dedizione* (Ivi).

¹⁸ Dalle *Note* al *Muro della terra*.

¹⁹ Cfr. «La mia ricerca è tutta / a lume di candela. Duole / come nella mente duole / il muro delle parole», *Appunti senza data* (da *Poesie disperse postume*).

²⁰ Cfr. «Un uomo solo, / chiuso nella sua stanza. / Con tutte le sue ragioni. / Tutti i suoi torti. / Solo in una stanza vuota, / a parlare. Ai morti» *Condizione* (in *Il muro della terra*).

²¹ *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (in *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*).

²² *Ibidem*.

cloche, come dicono i francesi, o continuo avvertimento della presenza, in tutto, della morte»²³. Il Caproni ‘seconda maniera’ continuerà infatti a *battere*, a tornare ossessivamente su quest’unico tema della morte, ma è tema dalle infinite variazioni se, come si legge nel *Conte di Kevenhüller*, la morte apre una parentesi «che non finisce mai». All’altezza, quindi, del *Muro della terra*, Caproni modulerà il canto con la voce che trema, una voce non piana ma *stonata, stravolta*, dura a volte come una *sassata* o lontana come un’*eco* (e sono tutte riprese di titoli caproniani) pervasa, insomma, da quel «vento di morte che», avvertiva il poeta in un sonetto lasciato poi tra gli *Inediti*, «scuote certune mie rime»²⁴. È nella trama di questo parlare ai morti che s’inserisce un testo significativo, il cui titolo, *Su un’eco (stravolta) della Traviata*, guida la sua lettura sul binario doppio di una memoria divisa, distorta tra le pieghe del reale e le emergenze del possibile, tra fissità del testo e risonanze del sottotesto:

per una R.

Dammi la mano. Vieni.
Guida la tua guida. Tremo.
Non tremare. Insieme,
presto Ritoreremo
nel nostro nulla – nel nulla
(insieme) Rimoriremo.

Sei versi brevi e telegraficamente spezzati per sovrapporsi al «Parigi o cara» della *Traviata*. Sei versi con spostamenti minimi nell’intelaiatura sintattica («guida la tua guida», «tremo non tremare») e con forme ruplicate («nulla») o spostate magari di tono («insieme») che sostengono l’intensificazione dell’enunciato poetico in un dire secco, chiuso in una perentorietà da parola ultima. E forse non a caso la sezione che la comprende è voluta *In esito*, una sezione, vale la pena sottolinearlo, centrale per posizione nell’economia della raccolta (33 testi la precedono e 34 la seguono) e che potrebbe essere anche monocellulare se, come appare chiaro, il testo successivo, *Nibergue*, riprende e chiosa il duetto stravolto secondo il consueto schema, in Caproni, di esposizione + coda. «...là dove nessuna mano / – o voce – ci Raggiungerà». Non solo i punti di sospensione, traccia di un’*enfasi* lirica non del tutto esaurita, collegano *Nibergue* al precedente testo, ma anche e soprattutto l’elevarsi a carattere maiuscolo della *Erre* che il poeta vuol segnare in altezza tipografica per

²³ *ad vocem* [Giorgio Caproni], in Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, [pp. 125-136], p. 128.

²⁴ Cfr. *Il rumore dell’alba com’è forte!* (in *Poesie inedite*). Ma è significativa la variante del verso: «più piano, senza il trematito di morte / che invece suona in certune mie rime».

amore di un nome caro alla memoria e alla vita. È Rosa, moglie del poeta, che in poesia diventerà Rina²⁵ o semplicemente R., ad essere il nome tutelare di tutta la vita, a cui poi far dedica dell'intera opera poetica o, con semplicità, doverle «il colore del mondo»²⁶. Un mondo dunque che solo grazie a Rina resiste, laddove le incombenze del Nulla si fanno sempre più forti e minacciano presenza anche se occultate da un toponimo di fantasia come Nibergue. Questo nome lo si incontra prima nella poesia *Toponimi* e nasce sì per *divertimento* (questo il titolo della sezione) dell'autore che, nelle Note, un po' depistava un po' suggeriva al lettore una soluzione invitandolo a tenere *Nibergue* come possibile chiave di una «certa geografia»²⁷, ma, ci soccorre Luca Zuliani, più precisamente è derivato (caproniano, s'intende) dell'argot *Nib* traducibile col nostro 'nisba'²⁸. Se poi, seguendo a leggere *Toponimi*, questa «certa geografia» fa da contrappunto ad un'altra, decisamente concreta, come quella livornese di «via delle Galere», dell'«Oriolino», delle «Tre Terrazze», si capisce quanto volontà e rappresentazione, essere e nulla stiano legati assieme nella visione della realtà di Caproni. Il Nulla è luogo dove la voce non arriva²⁹, ed è luogo dove *ritornare*, dove *rimorire*, insomma unico 'dove', nel doppio di *origo* e *terminis*, tristemente certo anche se fissato all'atopia dell'indeterminazione: «Dopo di noi non c'è nulla. / Nemmeno il nulla, / che già sarebbe qualcosa»³⁰. Ma comunque il Nulla è nella sua paradossale unicità e nelle inevitabili contraddizioni, la sola garanzia di tenuta dell'io ad un'istanza di verità, è come ristabilire le coordinate per cui, *rimorendo*, non è il sapere che precede l'essere, ma è l'essere (nella morte) che va incontro al sapere: «*Pronto* sabré *quién soy*. (Borges) // *Presto sarò* chi sono. (Io)»³¹. Se quindi il «presto Ritorneremo» equivale al «presto sarò» nella poesia di Caproni, questa consapevolezza necessariamente è giocata sulla reversibilità, sullo stravolgimento del linguaggio e delle cose, e si può leggere per esempio (è il caso della poesia-parodia sulla *Traviata*) in ciò che vive sotto la realtà fenomenica o addirittura in ciò che ha perduto la voce 'prima' e si ripercuote 'secondo' nel tempo,

²⁵ Cfr. *Per l'onomastico di Rina, battezzata Rosa* (in *Res amissa*).

²⁶ Cfr. *A Rina, II* (Ivi).

²⁷ Dalle *Note* al *Muro della terra*.

²⁸ Dall'*Apparato critico* a Giorgio Caproni, *Opera in versi* cit., p. 1546.

²⁹ Cfr. «...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?» (in *Il conte di Kevenhüller*).

³⁰ *Pensatina dell'antimetafisicante* (Ivi).

³¹ *Sfarfallone* (in *Il franco cacciatore*).

come un'eco. Leggiamo adesso dal terzo atto della *Traviata* il duetto tra Violetta e Alfredo:

Parigi, o cara/o noi lasceremo,
 la vita uniti trascorreremo...
 De' corsi affanni compenso avrai,
 la tua/mia salute rifiorirà.
 Sospiro e luce tu mi sarai,
 tutto il futuro ne arriderà.

Sono questi gli ultimi sussulti di speranza dei due amanti finalmente riuniti. Insieme, ma è breve illusione, s'abbandonano al sogno di una vita felice lontana da Parigi, lontana da quelle tante, troppe voci che li avevano tenuti lontani e (forse) fatto ammalare irrimediabilmente Violetta. Ma «con tal morbo ogni speranza è morta» (III, 4) sa Violetta, mentre dispera sul finire dei giorni belli e ridenti di sogni, e dopo l'arrivo di Alfredo c'è tempo solo per quest'ultimo canto d'amore. Poi più niente finché Violetta non va incontro alla morte tra le braccia di Alfredo. Questo, dunque, il testo portato *en abîme* da Caproni. Ma il portato maggiore in termini di assorbimento nascosto nel caso di un rapporto tra melodramma e poesia, non è l'attenzione al solo «fattore-libretto», come ha già avuto modo di dire Gilberto Lonardi³², ma piuttosto l'attenzione al «fattore-canto». Occorre, insomma, volgersi allo spartito e all'esecuzione cantata, a come nei fatti un'aria poteva davvero crearsi e ri-crearsi nella memoria. In effetti della sestina scritta da Francesco Maria Piave, Verdi taglia i primi due versi e il penultimo servendosi dei restanti tre come materiale per lo svolgimento melodico. Eccezion fatta per l'esposizione che spetta una volta ciascuno ai due personaggi, noi sentiremo infatti altre due volte «Parigi o cara noi lasceremo / la vita uniti trascorreremo» e soltanto un'altra volta «Sospiro e luce sarai», ma esclusivamente dalla voce tenorile. La parte soprannile, assolta l'esposizione, si bloccherà senza cedimenti su «de'corsi affanni compenso avrai», che farà accoppiare di volta in volta con gli altri due versi, «la mia salute rifiorirà» e «tutto il futuro ne arriderà» (anche con la variante «creato»), attraendo quindi i due poli temporali della vita (passato e futuro) in un'ottica sincretica. Ma su questo torneremo dopo; è la musica infatti a dare corpo e senso alle parole del canto e qui è necessario asservire l'esegesi.

L'andamento è mosso, cadenzato dal ritmo ternario dei 3/8. Ora il tempo in "3" è tempo per antonomasia della danza, per cui anche qui andrà letto

³² Gilberto Lonardi, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Il Mulino, Bologna, 2003, p. 18.

in questo modo. È un danzare, se rimaniamo fermi al fattore-libretto, di ritrovata speranza nel guardare al futuro, ma la musica che lo conduce scombina a volte i passi, rende instabile la grazia. Se da una parte l'aspetto melodico è semplicissimo, quasi popolare, aspetti di irregolarità sono presenti invece nella struttura: ad un'insolita introduzione di tre battute (contro le due o le quattro più spesso usate) seguono tre battute sulla tonica (*lab*) e dopo addirittura quattro sulla dominante (*mib*) fino alla consueta risoluzione sulla tonica. Proseguiamo. L'orchestrazione rimarrà identica fino all'esposizione di Violetta, che non appena la conclude è scossa dall'intromissione di Alfredo, che forte sulla tonica, ribatte (ma da solo, forse perché è l'unico a crederci) l'idea di lasciare Parigi. E tra l'altro, tre battute dopo, Alfredo dichiara di nuovo con la stessa sillabazione, perfettamente identico nella melodia per scala discendente, l'attesa di una vita da trascorrere insieme. Ma mentre il tenore batte e ribatte sulla tonica e affida senza timori la sua vita al domani, Violetta con un parlare «leggerissimo e stentato» fa somnesso contrappunto con le sue più ostinate preoccupazioni. Anche l'orchestra sembra seguire le due voci: il tenore è raddoppiato da oboe e fagotti, mentre il soprano dai flauti, insomma il canto si riverbera e trova rispondenza nei legni, ai più acuti è affidata la parte di Violetta, ai più gravi naturalmente quella di Alfredo:

leggeriss. e stent.

Vio. - rà. De'corsi af - fan - ni compenso a - vra. i, tut'ò il cre -

Al. Pa - ri - gi, o ca - ra, noi la - sce - re - mo... sì, noi la - sce -

Vio. - a - to ne arri - de - rà. De'corsi af - fan - ni com - pen - so a -

Al. - re - o mo, la vi - tau - ni - ti tra - scor - re - re - mo... noi tra -

Il contrappunto di Violetta è cromatico, e cromatico sarà d'ora in avanti il suo procedere sia nell'esposizione dei «corsi affanni» sia verso un futuro ancora tutto da costruire. Ma nell'angoscia Violetta è sola, il passato non può certo dirsi concluso se sente il suo corpo cedere e sfiorire agli implacabili segni della tisi e forse è per questo motivo che non ha la forza, come invece la ha Alfredo, di ripetersi nel cuore quelle parole con cui il suo

amante affidava l'addio a Parigi. Parigi scompare nella parte di Violetta, diventa nome proibito, parola da non dire, e, in musica, tonica di una tonalità da sfuggire col cromatismo. Se la tonica è, in armonia, *topos* di una partenza a cui comunque far ritorno in virtù d'una circolarità inevitabile, Violetta sembra avvertire maggiormente la chiusura di quel cerchio, il presentimento della morte. È un discorso doppio quello di Verdi, doppio non solo nell'ovvietà dei fatti, cioè in quanto duetto, ma è doppio nella diversità dei sentimenti in gioco e quindi nella sfasatura di due attese diverse. Il linguaggio, dunque, trova nel divenire in musica un'altra, inquietante, sfaccettata, un'immagine di morte che minaccia e stravolge le ragioni dell'écriture. E Caproni sembra avvertire, nella voce di Violetta, la trama sottile di una storia sommersa che, faccio riferimento ancora al libro di Barthes, se aggiunge «ad ogni frase una clausola d'incertezza»³³ segna altresì il linguaggio tra «verità» e «asserzione»³⁴. Sotto le pieghe di un discorso finito, si ha una sorta di eccesso, un di più che giace ungarettianamente sepolto a cui solo un poeta volutosi da ragazzo violinista poteva affidare l'orecchio e la sensibilità. Diverrà poi vera ossessione negli anni futuri di poesia quella di indagare sui piani secondi, sugli «armonici», li chiamava Caproni, ammiccando a una terminologia a lui consueta, su quelle vastità di senso dolorosamente limitate dalle convenzioni del segno linguistico. Anche perché la realtà fenomenica, come la realtà delle parole, sembrerà sfaldarsi e arrendersi al demone della reversibilità, ad una diplopia inquietante che vede doppio e non concilia gli opposti. Sarà segnato da una precisa volontà gnoseologica in questo senso il frequente infittirsi nella poesia caproniana delle reduplicazioni, delle modulazioni parentetiche che alle volte ribattono alle volte contraddicono il dire, delle disgiunzioni «o» nei titoli, laddove, logica vorrebbe, è quello lo spazio del definire, dell'esplicare senza ambivalenze di sorta. Con questa apertura dicotomica è voluta anche la rubrica della sezione *In esito, o:* (quella col testo sulla *Traviata*) come a rilanciare l'interrogazione sul finire delle cose, sulla morte stessa. A nulla serve, sembra dirci Caproni stravolgendo la *Traviata*, risolvere la morte³⁵, affannarsi con enfasi per differirla con la speranza se ci appartiene da prima, da sempre non come «luogo» o «passaggio»³⁶ entro cui, in qualche

³³ Roland Barthes, *Barthes* cit., p. 58.

³⁴ *Verità e asserzione* è il titolo del capoverso da cui è stata tratta la precedente citazione.

³⁵ Cfr. «Il sesso. La partita / domenicale. La vita / così è risolta. Resta / (miseria d'una sorte!) / da risolvere la morte»: *Considerazione* (in *Res amissa*).

³⁶ Cfr. «Rosa di maggio. / La morte non è un luogo. / Tantomeno un passaggio. // Vivremo finché saremo vivi. // Siamo uccelli stativi»: *Lapallisade in forma di stornello* (in *Il franco cacciatore*).

maniera 'vivere', ma come ritorno laddove tutto era cominciato, dove tutto era nulla. Vita e morte verranno allora a coincidere nello spazio quotidiano dell'essere comprendendolo nella totalità. Non sono ammesse eccezioni o mezze misure. Caproni è lapidario in questo, la poesia del *Muro della terra* sentenzia senza sconti con un lessico definitorio tanto che sarebbe agevole registrare la cadenza dei vari *nessuno, tutto, niente* apposti ad ogni cosa come per cancellarla, per segnarne la fine. Ipotecata anche ogni ipotesi di testimonianza³⁷ sia vera che falsa, la poesia è, almeno all'altezza di questi anni, spettatrice non colpevole di tale sfacelo ma forse già in grado di «imbrogliare le carte», «di far perdere la partita»³⁸ a chi voglia trovare in lei un margine di verità. Ma come «nel vino, a saper ben vedere, / c'è scienza – c'è illuminazione»³⁹, così la verità è spesso giocata nella poesia caproniana volutamente sul paradosso, costringendo alla vicinanza due ipotesi contrarie per leggerne, anche dove apparentemente impossibile, la complementarità. Ecco, dunque, la necessità di dare voce e spazio a quel sottotesto di morte (anche se presentimenti già vi erano esplicitati) nel duetto del *Parigi, o cara* che Caproni, è bene insistere su questo, avverte non tanto nel libretto ma nel farsi canto. Lo stravolgimento è già opera della musica (il contrappunto cromatico al verso «de' corsi affanni») e a quest'*ultima dea (o idea)*⁴⁰ la poesia caproniana (soprattutto la poesia del *Conte di Kevenhüller* e di *Res amissa*) sembra chiedere una spinta di vita, un più forte sentire scontato però con qualche maggiore paura: «In terra di Letteratura. / Con la Volpe e il Fagiano. / Vieni. Dammi la mano. / Là non esiste paura» (*Invito al valzer*)⁴¹. Se poi da una parte dobbiamo conservare quanto già detto da Lonardi sulla probabile interferenza dei settenari dei parimenti celebre «Là ci darem la mano»⁴² del *Don Giovanni* mozartiano a proposito dell'attacco incipitario «Dammi la mano. Vieni», questo verso dall'altra funziona anche in altri due punti dell'opera di Caproni con ulteriori tangenze semantiche che vale la pena di approfondire, tenendo *Su un'eco (stravolta) della Traviata* come testo-base a cui rimandare il

³⁷ Cfr. «Di noi, testimoni del mondo, / tutte andranno perdute / le nostre testimonianze. / Le vere come le false. / La realtà come l'arte...»: *L'idrometra* (in *Il muro della terra*).

³⁸ Le carte (*Ivi*).

³⁹ *Il fischio (parla il guardacaccia)* (in *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*).

⁴⁰ Cfr. «“Invenzioni a due voci”. / Quando provo Bach, troppo spero. / (Che il mio archetto lo incroci?)»: *Ultima dea (o idea)* (in *Res amissa*).

⁴¹ *Invito al valzer (Ivi)*.

⁴² Lonardi aggiunge anche un «terzo ricordo, quello che arriva dalla *Norma* di Bellini, anch'esso travolto e stravolto» (in Gilberto Lonardi, *Il fiore dell'addio* cit., p. 49).

confronto. «Diventa mio padre, portami per la mano», scrive, «mentre la mano / [gli] trema»⁴³, Caproni a suo figlio Attilio Mauro elevando forte nell'ottica ribaltata dei ruoli genetici l'accorato *bisogno di guida* (cfr. «Guida la tua guida»). Ma il chiedere la mano può valere oltretutto come gesto galante, in qualche maniera ne è l'immagine icastica per eccellenza, per un *invito al valzer* dove nell'abbandono fluido e rassicurante dei gesti perdere la «paura»⁴⁴ (cfr. «Dammi la mano. Vieni. [...] Tremo. Non tremare»). Del resto la paura «non serve»⁴⁵, ci aveva avvertito col fare un po' saccente delle prosopopee caproniane quel guardacaccia illuminato dal vino, con essa «si perde / il tempo, pensando alla Morte»⁴⁶, il cuore reprime l'allegrezza e si alimenta, per inverso, la speranza. L'invito è idealmente forte, alla libertà, alla «disperazione» purché «calma» e «senza sgomento»⁴⁷, anzi di più, «a tutte le libertà possibili»⁴⁸ qualora possa dirsi finita, «troncata netta ogni speranza»⁴⁹, una vita bloccata in attese illusorie, compresa quella, al massimo grado, di Dio. Non c'è niente di nuovo, è evidente, nel legare a doppio filo la speranza con la disperazione (non a caso Caproni ne ha suggerito la fusione in *disperanza*⁵⁰), singolare sarà invece accertare che condurre l'esistenza con una tale compartecipazione ottativa può cadenzare i sussulti del cuore quasi secondo una ritmica che ne detti le movenze e i tempi. Come un tempo musicale, un tempo di danza: «Ah, “Quale folle danza” / (mi misi a canticchiare, / così per non disperare / nel buio) «è la Speranza»⁵¹.

Quale tempo migliore dunque, per sostenere l'empito di Alfredo e Violetta folli di speranza nel leggere al futuro la vita? Che poi quella danza celasse al suo interno, nelle ragioni della musica, un volto d'inquietudine (quello di Violetta), già segnato dall'avvertimento della morte, questo costituiva per Verdi la possibilità di dare corpo con la materialità del suono a due

⁴³ «A mio figlio Attilio Mauro che ha il nome di mio padre» (in *Il muro della terra*).

⁴⁴ Cfr. «La vita si fa sempre più dura?... / Evviva la Letteratura!...»: *Rivalsa* (in *Res amissa*).

⁴⁵ *Il fischio (parla il guardacaccia)* (in *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*).

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (in *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*).

⁴⁸ *Insero* (in *Il franco cacciatore*).

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Cfr. «Ma sono allegro. Allegro / come chi non ha più titubanza. / Come lo fu “il povero negro” / nel Kentucky, in piena disperanza»: *All lost* (in *Il conte di Kevenhüller*).

⁵¹ Cfr. *Espérance* (in *Il muro della terra*).

storie parallele chiuse nella medesima territorialità delle circostanze, delle ore che erano state in fondo comuni a entrambi i protagonisti del dramma. È come in controttempo la voce di Violetta, contro perché lacerata tra le osservanze di una volontà altrui da rispettare e una verità da soffocare nel cuore, straziata quindi da un doversi accordare al tempo (cioè all'essere nel tempo) degli altri e un dare vita al proprio solo sottovoce. In questa concentrazione di dire e non dire, assenza e presenza, Caproni giustamente accoglie il canto del duetto come *un'eco (stravolta)*. È qualcosa che si è impresso nella memoria col valore residuale dell'essenza e che mantiene col dato primario da cui è stato, in qualche maniera, originato un rapporto contraddittorio di dipendenza e indipendenza. Caproni, da parte sua, modulerà poi questa sostanziale opposizione in termini di apparizione e sparizione facendoli coincidere semanticamente e graficamente col neologismo *asparizione*, figurabile, scrive il poeta, con l'immagine di un «sogno», di «un'eco»⁵². Vivere nell'*asparizione* significa situarsi nel negativo delle cose, nel luogo dove resta la traccia di quanto è stato perduto e dove vivere nell'attimalità degli accadimenti. È quindi un esserci senza poter confidare in coordinate spaziali («(Non conta / l'ubicazione. // Il luogo / di stanza – sempre – / è pura immaginazione)»⁵³) o temporali perché semplicemente «non importa»⁵⁴, importa invece saper leggere il reale nella trasparenza, e che la scrittura bruciando le resistenze del convenzionale possa farsi davvero leggera (nel *Seme del piangere* era questa la qualità che si chiedeva alla poesia se voleva essere vita) e restituirne al lettore la corporeità più vera. Il Caproni del *Muro della terra* è poeta in esilio dal mondo e da se stesso, è in questo cantore dolente di una modernità che instaura un rapporto alienato e stravolto con quanto anche maggiormente gli appartiene e che tiene saldamente unita ogni affermazione alla sua inevitabile negazione. Come un'eco, figura principe di una voce negata che si perpetua immemore delle ragioni prime e dischiude il possibile. La sua poesia da questo punto in avanti affonderà la sua ragion d'essere in un'istanza di libertà dalle forzature della Bestia-Parola da raggiungere anche al prezzo di un omicidio: «Il sangue dà sempre allegria. / L'assassinio è esultanza. / Uccidere, un passo di danza / che sfiora la liturgia»⁵⁵. Torna la danza ed è ancora una volta tempo (musicale) per scandire la morte, o meglio è una *danse macabre* quella che guida i passi del poeta

⁵² Cfr. «In una via di Lima. // O di qui / Non importa. // In sogno, forse. / In eco. // Nel battito già perduto / dissolto di una porta»: *Asparizione* (in *Il franco cacciatore*).

⁵³ Cfr. *L'ubicazione* (in *Il conte di Kevenhüller*).

⁵⁴ Cfr. *Asparizione* (in *Il franco cacciatore*).

⁵⁵ Cfr. *Pronto effetto* (in *Il conte di Kevenhüller*).

nell'ultimo atto della poesia caproniana. È allora quest'immagine di un poeta che danza, che segue un suo tempo, diverso da quello della Realtà ed evidentemente ostile ad essa se serve ad ucciderla, a sciogliere il nodo dell'esserci, dello stare nel mondo per Caproni: «Essere in disarmonia / con l'epoca (andare / contro i tempi a favore / del tempo) è una nostra mania. // Crediamo nell'anacronismo. / Nel fulmine. Non nell'avvenirismo»⁵⁶. Essere contemporanei è, sono parole di Giorgio Agamben, stabilire «una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce ad esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa è *quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo*. Coloro che coincidono troppo pienamente con l'epoca, che combaciano in ogni punto perfettamente con essa, non sono contemporanei perché, proprio per questo, non riescono a vederla, non possono tenere fisso lo sguardo su di essa»⁵⁷. Lo stravolgimento della *Traviata* da parte di Caproni si potrà, in definitiva, misurare su questo terreno. Quella danza che voleva dire futuro doveva fare i conti con un tremore sotterraneo ma pur presente, un'angoscia del vivere che ne disturbava la consueta leggerezza. Caproni manca volontariamente l'ipotesi di una riconciliazione tra gli elementi in contrasto nella partitura e apre sulla dissociazione, forte di un riconoscimento esistenziale e gnoseologico che dovette verificarsi con il duetto di Verdi. Avvertire la morte significherà d'ora in avanti esasperare la frattura tra l'io poeta e il mondo, anzi essere la frattura del mondo e così sottrarsi ad esso per abitare, chiudo con le parole di Barthes, nel suo «riflesso danzante»: «...non sono che il contemporaneo immaginario del mio presente: contemporaneo dei suoi linguaggi, delle sue utopie, dei suoi sistemi (cioè delle sue finzioni), insomma della sua mitologia e della sua filosofia, ma non della sua storia, di cui non abito che il suo riflesso danzante: *fantasmagorico*»⁵⁸.

⁵⁶ Cfr. *A certuni* (in *Res amissa*).

⁵⁷ Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, ora in Giorgio Agamben, *Nudità*, Roma, Nottetempo, 2009.

⁵⁸ Roland Barthes, *Barthes* cit., p. 69.



***Orphée et Eurydice* di Gluck e l'incomunicabilità della parola in *Per dove parte questo treno allegro* di Veronesi**

Nives Trentini

Université de Barcelone

Nel libro d'esordio di Sandro Veronesi, la scarna vicenda dei due protagonisti ruota intorno a «J'ai perdu mon Eurydice»¹, la conosciuta aria dell'*Orphée et Eurydice* di Christoph Willibald Gluck. Affiancati, romanzo e opera (con libretto di Pierre-Louis Moline su rielaborazione di Ranieri de' Calzabigi) tracciano, pur nell'inequivocabile specificità d'appartenenza, un percorso paritetico in cui il disegno programmatico del narratore consente di rinvenire tematiche portanti, suggestioni emotive ed elementi stilistici, prossimi. Come ebbe occasione di osservare in *Questioni di genere*, Carl Dahlhaus, «il dramma», e non importa se in musica o letterario, «è una forma derivata di romanzo» poiché «il giuoco degl'inganni, delle calunnie, degli errori e degli equivoci tocca il grado di complicazione che gli è coesenziale»². Dahlhaus, inoltre, sottolinea quanto automatica sia nello spettatore la percezione di più livelli del reale: uno immediato ed evidente, l'altro che si scorge poco a poco. Valido come monito verso ogni pretesa di verità del visibile, l'affermazione relativa all'arte barocca ci aiuta a ricordare che i piani di interpretazione dell'opera di Gluck sono davvero molti e che Veronesi ne affronterà più d'uno.

Per dove parte questo treno allegro è incentrato sul mito di Orfeo, riletto in chiave tradizionale, con le componenti del viaggio, del canto, dell'iniziazione e, in veste moderna, con i tratti classici volti al negativo: la perdita ha sì un'origine affettiva, ma riflette in specifico il conflitto parentale; il viaggio nasce occasionalmente dall'esigenza di stare ancora

¹ Cfr. Sandro Veronesi, *Per dove parte questo treno allegro*, Milano, Bompiani, 1988, «Theoria», p. 18.

² Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005, p. 114.

insieme, ma sottintende il recupero di molto denaro all'estero; l'esaltazione della voce lascia spazio alla scrittura; l'iniziazione alla vita equivale al sofferto e travagliato abbandono dell'innocenza. La ripresa del mito restituisce, insomma, una visione disincantata e talvolta ironica della nostra modernità.

Le vicinanze strutturali dell'opera e del romanzo, forse non sempre ricercate, mettono in risalto il desiderio in ambedue i casi di affrontare forme di innovazione, di svecchiamento della struttura. Certo la centenaria distanza dei due lavori fa intuire facilmente che l'accostamento è ricostruito a posteriori³, ma rimane pur sempre interessante inoltrarsi in un percorso di affinità e vicinanze. Inoltre non va sottovalutato il riverbero che la vita di Maria Callas, l'eccezionale interprete di «J'ai perdu mon Eurydice»⁴, irradia su tutto il libro.

Per dove parte questo treno allegro narra il viaggio, ad inferos, di un padre e un figlio. Apparentemente diversi, i due protagonisti, dopo alcuni giorni trascorsi insieme si ritrovano inaspettatamente simili. Il giovane

³ A tal riguardo si ricordi che le riproposte in veste letteraria e/o cinematografica sono davvero considerevoli. A scapito di esclusioni ricordiamo nel Novecento italiano i *Canti orfici* di Campana, i *Dialoghi con Leucò* di Pavese (in specifico l'*Inconsolabile*), la poesia *Dialogo* di Salvatore Quasimodo nella raccolta *La vita non è sogno* (1949), *La presenza di Orfeo* di Alda Merini (1953 poi ristampato nel 1993), gli *Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra 1943-1952* di Alberto Savinio, il *Poema a fumetti* di Dino Buzzati (1969), *L'uomo in vaso* di Gesualdo Bufalino (1986). Per gli stranieri a noi più noti valgano *Sonetti a Orfeo* di Rilke, *Orphée* di Jean Cocteau (da cui sarà tratto anche un film), l'*Eurydice* di Jean Anouilh.

⁴ Probabilmente si tratta delle registrazioni fatte in Francia nel 1961, come indica Petrolli nell'archiviazione dell'attività canora della Callas, quando già l'abuso della voce mostrava dei problemi a causa dell'erosione delle note acute, dell'accorciamento dell'estensione e del rinforzo delle note gravi: «1961: PARIGI, SALA WAGRAM, 28-31 mar. 4-5 apr. 1961 – Incisione disco *French operatic arias* (Arie da opere francesi). Orch. della Radiotel. fran. dir. Prêtre, sopr. Callas in arie da: *Orfeo ed Euridice* (Gluck) J'ai perdu – *Alceste* (Gluck) Divinites du Styx – *Carmen* (Bizet) Habanera e Seguidilla – *Sansone e Dalila* (Saint-Saëns) Printemps qui, Amour viens – *Romeo e Giulietta* (Gounod) Valzer – *Mignon* (Thomas) Je suis Titania – *Il Cid* (Massenet) Pleurez mes – *Luisa* (Charpentier) Depuis le jour» (Alberto Petrolli, *La divina Callas. Vita e arte*, Trento, Artigianelli, 1991, p. 374). Sul 1961 Petrolli aggiunge: «La Callas a Parigi allaccia ottimi contatti musicali con Michel Glotz, gerente la casa discografica Pathé-Marconi e col maestro Georges Prêtre [...] nei periodi 28-31 marzo e 4-5 aprile esegue e riversa quelle pagine nel microsullo "Arie da opere francesi" [...] *Orfeo ed Euridice* e *Alceste* di Gluck, *Carmen* di Bizet, *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns, *Romeo e Giulietta* di Gounod, *Mignon* di Thomas, *Il Cid* di Massenet, *Luisa* di Charpentier [...]. Se la Callas avesse imbroccato la strada offerta da questo registro, più scuro e meno esteso, si sarebbe aperta per lei una seconda carriera artistica, forse strepitosa come la prima, che era di soprano di agilità» (*Ivi*, pp. 228-229).

apatico, che scruta voyeuristicamente la vita, incapace di reagire davanti a qualsivoglia situazione e il signore con «il cuore di pietra», vestito in perfetto «abito grigio», sono le maschere dietro le quali si nascondono due persone che hanno bisogno di incontrarsi, di ristabilire la relazione familiare interrotta cinque anni addietro. Il viaggio che la coppia si appresta a compiere nella «contorta geografia» del passato⁵, inizia con un profondo sentimento di perdita, sottolineato proprio dall'aria cantata dalla Callas e rafforzato dalla descrizione dei protagonisti. La decisione del ragazzo di andare a vivere a Roma, maturata in memoria della defezione della madre, e avvenuta all'improvviso e senza spiegazioni; la distanza caratteriale fra chi non sceglie mai e ha come motto non «iniziare nulla e non succederà nulla»⁶; la protervia di chi combatte sempre dalla parte opposta «solo per fingere di non» avere un cuore, avevano precluso nel tempo ogni possibile contatto. Passati gli anni, sopravvenute le disavventure economiche, il padre tenta di riavvicinarsi. Disilluso, prevenuto, volutamente ostile il giovane non accoglie con affetto il genitore, anzi. Il ritrovo alla stazione è suggellato dallo sforzo di stare insieme e di salutarsi con frasi di mera cortesia.

Mentre la ricerca dell'eroe mitico, poeta teogonico e soterico, esalta, attraverso il canto, le parole che potrebbero sconfiggere la soglia invalicabile della morte/lontananza, la vicenda nel libro di Veronesi si radica nell'incapacità di comunicare, nelle parole inibite, prive di forza, impossibilitate a emergere dal fondo di una distanza che non sa ricostruire il senso di quella relazione.

La scelta dell'autore di usare come emblema e sigla di *Per dove parte questo treno allegro* la voce «limpida, cristallina»⁷ di una delle più conosciute cantanti d'opera (la cui vita stessa è piena di luci e ombre, di vincite e di sconfitte, di conflitti familiari e amorosi) consente di mettere in atto un parallelismo fra il romanzo e il mito, scritto nella versione classicheggiante⁸ di Ranieri de' Calzabigi e rielaborato nel 1774 da Pierre-Louis Moline. Rifacendoci ai caratteri dell'opera lirica analizzati da Dahlhaus

⁵ Il libro, come ben suggerisce Filippo La Porta, ricalca *Il sorpasso*, un film di Dino Risi del 1962. Cfr. Filippo La Porta, *La nuova letteratura italiana. Travestimenti di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 58-62.

⁶ Sandro Veronesi, *Per dove parte questo treno allegro* cit., p. 31.

⁷ *Ivi*, p. 24.

⁸ Cfr. Paolo Gallarati, *Gluck e Mozart*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 44-47; Gigliola Maggiulli, *La lira di Orfeo dall'epillio al melodramma*, Pubblicazione D.AR.FI.CL.ET., Università di Genova, Facoltà di Lettere, 1991.

e da Vittorio Coletti⁹, emerge chiara la stilizzazione e riduzione a canone delle convenzioni di questo genere artistico¹⁰. L'attenzione di Veronesi per quest'aria – citata direttamente quattro volte e indirettamente iterata lungo tutto il romanzo attraverso il mito d'Orfeo, la Callas o la storia d'amore finita – fa supporre una strategia narrativa centrata sull'intertestualità, molto in uso nel postmoderno. La menzione al mito, infatti, non solo fa agire sul testo i campi semantici del viaggio, della ricerca, della perdita, ma potrebbe spostare la sua matrice fino alla cultura classica; è, inoltre, palese l'inclinazione alla coesistenza e al confronto di grammatiche diverse: affiancata alla musica, alla letteratura c'è anche la cinematografia, con i suoi piani sequenza narrativi, i grandangoli, i fuori campo.

In un gioco di scarti e di approssimazioni, funzionale al nostro discorso è certo la singolarità del melodramma, le dinamiche relative ai tratti sovra o sottoverbalmente che i teorici da noi presi in esame hanno attentamente sottolineato. Parafrasando Coletti¹¹, l'opera, come insieme di elementi diversi (musica, poesia, parola, scena), ha mantenuto la sua disomogeneità, standardizzandone la morfologia e regolamentandone le convenzioni. Concentrandosi sull'elemento affettivo e lasciando in secondo piano gli avvenimenti, precedenti, successivi o esterni al quadro visivo, il melodramma ha creato una forma comunicativa che nella stilizzazione acquista motivazione razionale e giustificazione plausibile. Nel tempo la gestione del fuori scena è stata affidata al coro, melodicamente molto rapido, ritmato e musicalmente voluminoso. «Il congegno propulsore degli eventi drammatici» resta, per Dahlhaus¹², la «configurazione contrastante degli affetti» che è messa in risalto nell'«aria». L'opera, insomma, sbriga rapidamente tutto quello che accade fuori scena per dilungarsi sul commento emotivo, sull'esternazione di un'«azione interiore», sull'alone affettivo che ne deriva¹³.

Anche nel romanzo contemporaneo alcune parti assolvono il ruolo di far fluire le situazioni minori come nei cori con i quali vorremmo azzardare un'analogia. Stando a quanto spiega Paolo Gallarati nella

⁹ Cfr. Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana* cit. e Vittorio Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 11-12.

¹⁰ *Ivi*, p. 8.

¹¹ *Ivi*, pp. 8-14.

¹² Cfr. Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana* cit., pp. 87-93.

¹³ Cfr. Vittorio Coletti, *Da Monteverdi a Puccini* cit., p. 13.

*Struttura del dramma*¹⁴, il coro in Gluck espleta il compito di «far da tessuto connettivo tra i singoli momenti del dramma». Con un significato strutturalmente prossimo, in *Per dove parte questo treno allegro* compaiono molte scritte, memori del Bontempelli della *Vita intensa* e della *Vita operosa*, che sotto forma di insegne, titoli di giornali, neon, indicazioni stradali e non, dépliant, cartelli appiccicati a ventosa ai vetri, sono ovunque e hanno la funzione di offrire informazioni sul paesaggio, di sostituire i collegamenti spaziali del libro, di ragguagliare o fornire dei dati interpretativi a chi legge. Come la lirica, ormai, anche la scrittura (qui minimalista e postmoderna)¹⁵ non ha più bisogno di giustificare i salti logico-cronologici, né di ricondurre a omogeneità o plausibilità un reale che non è più oggettivo.

Seguendo l'analisi di Gigliola Maggiulli¹⁶, vale la pena di riflettere, almeno *en passant*, sull'occasionale similarità strutturale fra la narrazione e l'opera d'Orfeo. Come è noto il lavoro di Gluck/Calzabigi/Moline segna, all'interno del panorama musicale della metà del Settecento un momento di svolta, chiamato 'Riforma'. Senza entrare nello specifico del linguaggio musicale e scenico, è importante sottolineare che questa riforma si accentra in alcuni punti sostanziali. Restando in un terreno esclusivamente strutturale, è facile notare come l'argomento, sia nell'opera che nel testo, non offra degli antecedenti alla narrazione. Anzi. Un elemento riformatore dell'*Orphée et Eurydice* è proprio l'assenza del prologo¹⁷ o più correttamente del Nunzio che raccontava al pubblico gli avvenimenti occorsi prima o fuori scena. Seguendo una tendenza degli anni Ottanta¹⁸, anche la narrazione inizia con la descrizione del padre che, in una focalizzazione progressiva, passa dall'aspetto luminoso di

¹⁴ Cfr. Paolo Gallarati, *Gluck e Mozart* cit, pp. 44-47. Cfr. anche Paolo Gallarati, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1994; Paolo Gallarati, *L'Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1999.

¹⁵ Cfr. Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, «New Left Review», 146 (July-August 1984), pp. 59-92 (anche in italiano: *Il postmoderno o la logica del tardo capitalismo*, trad. di Stefano Velotti, Milano, Garzanti, 1989).

¹⁶ Cfr. Gigliola Maggiulli, *La lira di Orfeo dall'epillio al melodramma* cit.

¹⁷ *Ivi*, pp. 129-130: «Il Nunzio era un personaggio essenziale nella tragedia classica: figura quasi sempre drammatica, si presentava in scena trafelato per la corsa, traumatizzato per ciò che di orrendo aveva visto e per ciò che stava per riferire; la sua narrazione conferiva alla trama un nuovo rivolgimento».

¹⁸ Cfr. *Treni di panna* di Andrea De Carlo (Torino, Einaudi, 1988); *Sognando California* di Cinzia Tani (Venezia, Marsilio, 1987); *Diario di un millennio che fugge* di Marco Lodoli (Roma-Napoli, Theoria, 1986); *Generazione* di Giorgio van Straten (Milano, Garzanti, 1987).

chi è abituato a vincere nella vita al suo contrario, a un paragone con un Robert Mitchum invecchiato.

Il babbo splendeva in un abito grigio, i capelli grigi e fini sollevati dal vento, le braccia dondolanti lungo il corpo in quel modo che faceva sembrare il suo passo sempre frettoloso. Non lo vedevo da quasi un anno, e trovai che somigliasse più del solito a Robert Mitchum, ma forse era la consapevolezza di vederlo sconfitto a ingigantire la somiglianza. Del resto quelle palpebre pesanti e quella fossetta sul mento lo avevano sempre fatto somigliare a Robert Mitchum, fin dalle foto della sua giovinezza sparse nei cassetti, e se adesso lui pareva molto invecchiato anche Mitchum lo era, e le loro due facce continuavano a confondersi nella medesima bellezza, solo più anziana¹⁹.

Poco si sa della vita di quest'uomo, ma all'improvviso, senza conoscerne la ragione, entra nel racconto al pari di Orfeo davanti alla tomba di Euridice. In entrambi i casi, il patto siglato con il pubblico è chiaro: immediati l'adesione o il rifiuto. Le modifiche che hanno segnato l'opera di Gluck investono tutto il testo, condizionato dalla brevità dell'azione drammatica, ridotta all'essenziale, alla quale consegue una «restrizione numerica dei personaggi»²⁰. Eliminare le figure-cornice significava ridurre gli artifici retorici e concentrare la vicenda sui due protagonisti, semplificando l'azione. Pure in Veronesi tutto ruota attorno alla coppia parentale e gli altri sono tutti figuranti di quel film a cui continuamente lo scrittore fa riferimento.

Altro elemento di prossimità è la scelta del soggetto. L'ambientazione mitica²¹ contiene un carattere fortemente metatestuale, una storia in musica che parla di musica e che orienta l'ascoltatore. Anche in *Per dove parte questo treno allegro*, la vicenda è incentrata sulla scrittura: il romanzo è costruito su due frasi e due lettere che sostituiscono un dialogo che non riesce ad affiorare. La formula «Il dormiveglia è il il giardino dei sogni»²² che l'uomo «molto invecchiato» offre come gioco è la summa della personalità del figlio e suggerisce il distacco del protagonista dalla realtà, mentre la didascalia dell'orologio «Ognuno reca dolore e l'ultimo uccide»²³ sintetizza brevemente la natura dell'anziano

¹⁹ Sandro Veronesi, *Per dove parte questo treno allegro* cit., p. 9.

²⁰ Gigliola Maggiulli, *La lira di Orfeo dall'epillio al melodramma* cit., p. 130.

²¹ Cfr. Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana* cit., pp. 32-37; Vittorio Coletti, *Da Monteverdi a Puccini* cit., p. 8; Paolo Gallarati, *Gluck e Mozart* cit., pp. 13-16.

²² Sandro Veronesi, *Per dove parte questo treno allegro* cit., pp. 13 e 11.

²³ *Ivi*, pp. 11 e 17.

signore con «il cuore di pietra». Ed infatti, come il gioco diventa l'assillo dell'uno, l'incisione della pendola è la scansione della vita, dura e difficile, del padre. Due frasi pari a degli slogan esistenziali che l'uno lancia inconsapevolmente contro l'altro e che saranno l'unica vera forma di scambio suggellata dalle lettere. La massima dell'orologio è il non detto del genitore e fin dalla sua comparsa in casa assillerà il giovane, fungendo da domanda ontologica o da risposta sulla vita. Ma la locuzione latina *omnes feriunt, ultima ne cat* ci ricorda che la discesa agli Inferi implica inevitabilmente la scoperta dell'inconoscibile, l'avvicinarsi al mistero della morte e dell'arte. Il sintagma, in senso lato perciò, è anche il quesito che da sempre sta alla base del viaggio di Orfeo e del suo improvvido girarsi.

Quasi a voler riprendere al contrario l'immediatezza espressiva di Orfeo e la sua facilità di giungere al cuore di tutti, il dialogo è accuratamente evitato. Il disco della Callas rappresenta il tentativo di trasgredire alla perentorietà di un tacito accordo e quando l'aria è riascoltata²⁴ rende chiaro che quel patto «era tutta una faccenda di assenze, un silenzio costruito pezzo per pezzo»²⁵ da tutti quelli che se ne erano andati.

Al lamento della Callas fa da specchio il «*Silenzio* suonato a tutta la periferia» dal gazometro con la sua sola presenza che enfatizza il veto posto alla conversazione. Tipica struttura della città industriale e degna della silenziosa inappellabilità di un quadro di Hopper²⁶, la «sfinge del gazometro», d'eco pasoliniana, è «la dissolvenza»²⁷ guardata tutte le sere insieme alle luci dell'EUR alla quale si coniuga bene l'altra importante canzone posta a epigrafe del libro. Il brano degli Smiths intitolato *How soon is now?* (quasi a evocare il lemma temporale della pendola), recitando in italiano: «Io sono il figlio e l'erede di niente in particolare», ricorda e anticipa, sulla scia dei minimalisti americani, l'ossessione rivolta ai rapporti familiari. Sorta di giovane Holden al contrario o di adolescente autodistruttivo alla *Meno di zero*²⁸, il protagonista è paraliz-

²⁴ *Ivi*, p. 24.

²⁵ *Ivi*, p. 25.

²⁶ Sulle costruzioni industriali delle città: «Le sagome dei tralicci e delle gru rimasero visibili per un po', simili a scheletri di immensi mammiferi preistorici» (*Ivi*, p. 47). Cfr. anche il Catalogo della mostra *Edward Hopper* tenutasi a Milano, Palazzo Reale dal 14 ottobre 2009 al 31 gennaio 2010, a cura di Carter E. Foster, Milano, Skira, 2009, pp. 92-101.

²⁷ Sandro Veronesi, *Per dove parte questo treno allegro* cit., p. 18.

²⁸ Cfr. Bret Easton Ellis, *Less Than Zero (Meno di zero)*, trad. di Francesco Durante, con un saggio di Fernanda Pivano, Milano, Mondadori, 1986.

zato in un'immobilità interiore, in una progettualità verso il reale fatta di negazione, di irrisione della libertà e della responsabilità personale. L'epigrafe postula un'innocenza che il personaggio vede solo in sé, mentre proietta sugli altri l'«immoralità» che accomuna il mondo degli adulti, tanto da far dire al genitore: «L'innocenza si perde, bambino mio [...]. Levatelo dalla testa di poterla conquistare. Anche se ti lasciassi morire con la testa appoggiata al vetro mentre guardi il tuo gazometro, non saresti lo stesso più innocente»²⁹. L'epigrafe, nel suo valore programmatico, porta a dichiarare che se non si può evitare di intaccare l'innocenza, si può almeno cercare di «interrompere, esaurire, *estinguere*»³⁰ il miraggio di «lasciarsi dietro» qualcosa o qualcuno, anche se la trama si chiude con il figlio che ha «ripescato e conservato» il dente che il padre aveva buttato nel cestino e il suo corpo è avvolto in una «corazza di banconote» che scambiano cellule con la sua pelle. Il lasciato morale e materiale nelle tasche e sul corpo smentiscono il rifiuto dell'eredità genetica e del patrimonio concreto³¹, rendendo finalmente consapevole il ragazzo che «...tutte le debolezze, i difetti e gli atteggiamenti che continuamente notavo negli altri, e mi ci accanivo, potevano essere anche su di me. Che li avessi assorbiti o addirittura, nel caso di mio padre, *ereditati* senza nemmeno accorgermene?»³²

L'inizio, faticoso, ripercorre le contrarietà che hanno segnato la storia della famiglia. Nel ricordo ogni espressione della voce, dalle litigate sull'infedeltà della moglie, all'allontanamento definitivo assumono una sonorità stridente come i discorsi pronunciati dalla madre con un terribile accento danese o tutti i rumori «lontani» della casa, il «gracchiare» della televisione, l'«assurda spirale sonora» dell'allarme che comincia ad «avvitarsi nell'aria». Alle poche battute dell'incontro («Sai di albicocca» – «Dev'essere lo shampoo») segue immediatamente il desiderio di non dire più niente. La lettera sostituisce la parola. Il giovane evita accuratamente qualunque discorso perché anche nei momenti più delicati o determinanti arriva «puntuale e inesorabile, a spazzare via tutto, lo

²⁹ Sandro Veronesi, *Per dove parte questo treno allegro* cit., p. 34.

³⁰ *Ivi*, p. 174.

³¹ Cfr. Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990, pp. 265-268; cfr., anche Filippo La Porta, *La nuova letteratura italiana. Travestimenti di fine secolo* cit., pp. 58-62; Stefano Giovanardi, *La favola interrotta*, Ancona, Transeuropa, 1990, pp. 158-159.

³² Sandro Veronesi, *Per dove parte questo treno allegro* cit., p. 169.

smorzaparle»³³. L'unico mezzo di contatto rimane la scrittura. Fin dalle prime pagine sappiamo che l'imprenditore avverte il protagonista delle intercettazioni telefoniche; una missiva è scritta da Rita, l'ex fidanzata del giovane; a Roma, mentre il padre/Michtum sta dormendo il figlio gli lascia una lettera. Un ultimo biglietto, con tutte le indicazioni per ritirare i soldi in Svizzera, è consegnato a Milano. La lettera ipotizza la capacità di oltrepassare, come un viaggio iniziatico, la soglia della lontananza che la caratterizza e la condiziona ed esprime il tentativo di comunicare con l'altro: ambigua richiesta di dialogo dell'io, la scrittura epistolare ha come scopo quello di varcare la soglia dell'incomunicabilità, della distanza che negli anni è accresciuta. Quando a Villa Pamphili il padre legge a voce alta le pagine che gli sono state dedicate, trasgredisce a un divieto. L'enunciazione verbale, come il gesto di Orfeo verso Euridice, è passibile di conseguenze: la parola con la sua concretezza, svela l'interiorità mettendola in ridicolo e una volta detta si fa immodificabile, si fa realtà.

L'abbandono della madre segna il punto d'avvio di questa storia. Perso tutto con il fallimento, il padre, come ultima possibilità di salvezza per entrambi, va a cercare il figlio, ma per ritrovarlo deve perdere se stesso, il dente e i soldi, affinché la fusione delle cellule avvenga nuovamente: il passaggio molecolare deve superare la presunta integrità del figlio mischiandola con l'«immortalità» dei grandi³⁴. Solo attraverso la fusione, anche fisica, i due possono ricominciare.

A Genova mio padre perse un dente [...]. Ormai la sua rovina non era più una faccenda di abbandoni, di fallimenti e di castighi coniugali, ormai si trattava della banale caduta in pezzi della sua persona [...] nel cestino vidi che il dente di mio padre vi splendeva solitario come un diamante in un'urna. Era candido, brillante. Sembrava messo lì per dimostrate a tutti la debolezza della bocca che non era riuscita a trattenerlo. Lo raccolsi e lo misi in tasca, di nascosto, senza che mio padre se ne accorgesse³⁵.

La denuncia contro gli adulti, la mancanza di interessi e di passioni, l'accusa contro i valori familiari innesca una dialettica di prospettive invertite. Nel caleidoscopio dei punti di vista, sempre più confuso è il

³³ *Ivi*, pp. 123-124.

³⁴ *Ivi*, p. 16. La citazione sulla polvere domestica «composta» al «novanta per cento» di «materia epidermica umana» tratta da *Le mille luci di New York*, ricorda che l'unica salvezza possibile per la coppia parentale è lo scambio della materia corporea: «Pare che durante qualsiasi contatto tra due solidi le cellule superficiali dell'uno e dell'altro si mescolino, scambiandosi il posto».

³⁵ *Ivi*, pp. 126-127.

ruolo di chi cerca e di chi è cercato. Perennemente in bilico fra perseveranza e rinuncia, fra consapevolezza di voler arrivare insieme alla meta e desiderio di lasciare ognuno al proprio destino, anche la figura del padre è fragile, precaria, soggetta a ripensamenti. All'inizio del viaggio per Livorno il figlio abbandona il genitore per seguirlo di nascosto: l'atmosfera che si crea riporta alla mente la scena infernale in cui Orfeo per salvare Euridice è costretto a fronteggiare le sue paure e le sue esitazioni, consapevole che un errore può essere fatale; quasi fosse un'ombra anche il protagonista si lancia in un inseguimento disperato:

...quando vidi il babbo uscire all'aperto e dirigersi verso i taxi ebbi la chiara sensazione di stare per perdere anche lui: un solo passo che non fossi stato capace di ripetere, un solo sconosciuto che non fossi stato capace di ignorare come faceva lui, e anche mio padre si sarebbe confuso nella foschia del passato, come la mamma, come Rita, come le montagna e i boschi e le lagune di riva Dorata e ogni altra cosa che mi era parsa necessaria ma non avevo mai fatto nulla per trattenerne³⁶.

L'apprensione che traspare dal brano, ricalca lo smarrimento cantato da Orfeo e all'improvviso diventa chiaro che le scelte fatte hanno sempre confuso «nella foschia del passato» tutti quelli che ha amato.

Senza di lui, con solo quella lettera che poteva valere tutto l'oro del mondo ma non tossiva, non perdeva i denti e non somigliava a Mitchum, essere lì, io solo, a Milano, nel cuore della notte, d'agosto, in una pensioncina ad aspettare l'alba, mi pareva ridicolo. Bussavo e ribussavo alla sua porta e non era più per provocarlo che lo cercavo, non era più per sorprenderlo o smascherarlo nelle sue celate debolezze: ora era vero bisogno, mi accorgevo, di lui, di scoprire che non mi aveva ingannato, abbandonato, era *necessità*³⁷.

L'attesa del rientro annunciata dallo «scoppio di tosse» è la certezza che l'insofferenza si è trasformata in «*necessità*», ma è anche la consapevolezza che non ci si può sottrarre alla solitudine³⁸.

Ecco, il momento era passato. Io l'avevo fatto rabbuiare, io avevo voluto che il momento passasse senza che cambiasse nulla. Mio padre era tornato l'uomo duro e distante di sempre, l'avversario, la causa prima di tutto ciò che avevo patito, patito, patito nella mia vita [...].

³⁶ *Ivi*, p. 66.

³⁷ *Ivi*, p. 150.

³⁸ *Ivi*, p. 185.

– Ma da dove ti viene – ribatté a denti stretti – tutta questa cattiveria? Cos’hai che ti fa sempre distruggere tutto, rovinare tutto, sempre? Sono tuo padre, Cristo Santo! Cos’è quest’odio che hai per me? Perché? [...] Era la mia capacità di tirar fuori sempre il peggio da ognuno³⁹.

La soglia che si voleva varcare è rimasta insuperata. Ora c’è solo un viaggio senza meta e il finale resta aperto. Mentre la macchina corre verso l’ignoto anche la conclusione dell’Orfeo di Gluck viene modificata per non rattristare il pubblico.

Il libro si chiude con una frase enigmatica che sposta il piano di focalizzazione sulla finzione, sull’immagine, sul suono quali sublimazioni o surrogati dell’esistenza non vissuta, ma solo fantasticata o peggio ancora evocata: «Ed ecco che, di nuovo, per dare più forza a una scena finivo per trasformarla in una finta e pensavo a un film. Di quelli tristi. In bianco e nero. Con una musica lirica di sottofondo, un’opera cantata da una donna sconosciuta e bellissima»⁴⁰. Il protagonista, nella sua riflessione, non riesce a formulare un pensiero strutturato, ma vede solo «una scena» a distanza, frutto di fantasia e sentimento, filtrata dalla sequenza dei fotogrammi propri di un film. Affinché questa rappresentazione contenga la forza di fissarsi, di restare impressa, deve essere supportata da una musica, da un’opera «cantata da una donna sconosciuta e bellissima» che, nella parte di Orfeo, all’inizio del libro «lamenta» la perdita di Euridice. Nel 1995 Veronesi pubblica *Venite, venite, B 52*⁴¹ basato sulla frase che una sedicenne arrabbiata lancia, a mo’ di protesta o di invettiva, contro il mondo. Anche in questo caso il titolo e l’iterazione della ragazzina nascono da una canzone di Morrissey, *Everyday is like Sunday*, «in cui dal lungomare di una noiosa cittadina inglese si invoca l’Armageddon, la catastrofe nucleare, purché succeda qualcosa»⁴². In più occasioni le canzoni, o le arie d’opera, in Veronesi si trasformano in pretesto per la scrittura.

La dimensione simbolica attribuita da Blanchot all’orfismo porta in primo piano il processo creativo, che pur generando l’opera d’arte è

³⁹ *Ivi*, pp. 180-183.

⁴⁰ *Ivi*, p. 186.

⁴¹ Cfr. Sandro Veronesi, *Venite, venite B-52*, Milano, Feltrinelli, 1995 (dal 2007 con Bompiani).

⁴² Eraldo Affinati, Niccolò Ammaniti, Rocco Carbone, Erri De Luca, Marco Lodoli, Francesco Piccolo, Elisabetta Rasy, Tiziano Scarpa, Sandro Veronesi, *L’ultima letteratura italiana. Scrittori a «Tor Vergata». Interventi e interviste*, a cura di Cristina Lardo e Fabio Pierangeli, Roma, Vecchierelli, 1999, pp. 138-139.

dominio dell'inconoscibile: l'impresa di Orfeo diventa l'emblema del viaggio che l'artista deve compiere nelle profondità del proprio animo per attingere a una dimensione *altra* nella quale si realizza, prende forma, la scrittura. Nello *Sguardo di Orfeo*⁴³, il gesto all'indietro (nel romanzo equiparabile alla provocazione del figlio verso il padre) che condanna Euridice è paradossale, al pari del processo creativo, sospeso tra anelito all'infinito e consapevolezza dello scacco. Orfeo, uno dei più suggestivi miti della classicità è anche una delle più complesse figure per le tante declinazioni che il suo archetipo incarna. Il cantore, che accompagnandosi con la lira fonde il suono della voce con quello dello strumento, può simboleggiare per noi la possibilità di interpretare la nostra contemporaneità narrativa con la parola letteraria, di ammansire metaforicamente con la scrittura le furie, di superare gli ostacoli, anche psicologici ed emotivi, che nel libro la lontananza ha alimentato. Sorta di rito iniziatico, il viaggio di Orfeo per salvare Euridice o della coppia parentale, corrono su binari paralleli.

⁴³ Cfr. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 (in italiano: *Lo sguardo di Orfeo*, in *Lo spazio letterario*, trad. di Gabriella Zanobetti, Torino, Einaudi, 1967, pp. 147-151.

Les auteurs

Paola Cadeddu est docteur ès littérature française (Université de Versailles-Saint-Quentin). Elle a soutenu une thèse sur les traductions italiennes de Colette et a publié plusieurs articles concernant les problèmes théoriques et pratiques de la traduction littéraire. Elle a assuré un enseignement de linguistique et théorie de la traduction à l'Université de Sassari (Italie). Elle est actuellement éditrice chez Aïsara éditions en Italie.

Mélanie Collin-Cremonesi est agrégée de musique et enseigne actuellement dans le secondaire. Diplômée du Conservatoire de Nancy, elle est également titulaire d'un Master d'Histoire ainsi que d'un Master « Genre(s), Pensées de la différence, Rapports de sexe » obtenu au Centre d'Études Féminines et d'Études de Genre de l'Université Paris 8 où elle prépare un doctorat sur l'étude de la reconfiguration du théâtre lyrique européen contemporain au vu des enjeux du genre, du pouvoir et de la sexualité. Elle compose, arrange et chante pour diverses formations vocales avec lesquelles elle enregistre des disques et se produit régulièrement sur scène. Elle travaille à l'adaptation de son récit *Traces* en pièce de théâtre, dont la création est prévue pour 2011.

Flavia Crisanti est docteur des Universités Ca' Foscari de Venise et Paris-Sorbonne (thèse en cotutelle). Son domaine de recherche concerne le théâtre italien du XIX^e siècle dans ses liens avec la littérature française (roman et théâtre). Elle étudie aussi le théâtre de Carlo Goldoni et l'esthétique littéraire du XX^e siècle appliquée à la production théâtrale. Sa thèse de doctorat est centrée sur l'édition critique du théâtre inédit d'Ippolito Nievo. Ses dernières publications portent sur Nievo, sur Giacinto Gallina et sur le personnage de Don Juan dans la littérature française du XIX^e.

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 leopardiennes (*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 leopar-*

dismo 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 ; *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, 2010) 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). Sous sa direction sont également parus deux volumes sur *Letteratura&fotografia* (2005-2007).

Fanny Eouzan est agrégée d'italien et enseigne dans le secondaire. Elle prépare un doctorat sur la réécriture de l'Arioste dans les livrets d'opéra (Université de Provence). Elle a notamment publié plusieurs articles sur l'Arioste et sur Giambattista Casti.

Andrea Fabiano est directeur de l'U.F.R. d'Italien et de Roumain à l'Université Paris-Sorbonne (<http://www.paris-sorbonne.fr/fr/spip.php?article147>) et chercheur permanent de l'Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France où il dirige le programme de recherche « La Comédie-Italienne aux XVII^e et XVIII^e siècles » et la collection numérique « Les savoirs des acteurs italiens » (<http://www.irpmf.cnrs.fr/savoirsitaliens.htm>), et codirige le programme « Échanges franco-italiens ». Son activité de recherche concerne principalement les transferts culturels entre l'Italie et la France dans le domaine de la dramaturgie et l'histoire de la dramaturgie italienne aux XVII^e-XIX^e siècles. Dernières parutions : *À travers l'opéra. Parcours anthropologiques et transferts dramaturgiques sur la scène théâtrale européenne du XVIII^e au XX^e siècle*, Études en l'honneur de Gilles de Van, 2007 ; « Problemi di critica goldoniana » (*Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur : un carrefour artistique européen*), 2006 [2007] ; « Revue des études italiennes » (*Carlo Goldoni et la France : un dialogue dramaturgique de la modernité*), 2007 [2008].

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 les volumes collectifs « *Je suis l'Écho...* » *L'Écriture et la Voix* (2008) et *Parnasse et Paradis. L'Écriture et la Musique. Actes du colloque international des 14-16 mai 2009* (2010). Il coordonne le séminaire « Tragédie et Opéra » au sein de l'équipe « Textes, arts et images dans les pays de langues romanes aux XIX^e XX^e et XXI^e siècles » du Laboratoire d'Études Romanes (EA 4385).

Catherine Gottessmann est diplômée de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris (EHESS) en Sciences du langage et est professeur agrégée de lettres classiques. Elle est impliquée dans de nombreuses activités de recherche littéraire et linguistique dont un projet de grammaire française à l'usage des traducteurs – Négociation comparée de l'implication et de l'explicitation des connexions logiques en français et en anglais – dans le cadre des activités de recherche du CRATIL. Préparant une thèse sur oralité et figurativité dans l'œuvre de Marguerite Duras, elle a également réalisé plusieurs mises en scène de pièces de cet auteur : *Winter Afternoons* d'après *Emily L.* (2002), *Yann Andréa Steiner* (2006) et *Le Vice-consul* (2006). Elle est actuellement responsable de cinq programmations annuelles des œuvres de Marguerite Duras et des relations avec le Japon en vue des représentations d'œuvres japonaises ou de métissages franco-japonais au Théâtre du Temps (Paris).

Alessandro Iovinelli a été lecteur d'italien à la faculté de philosophie de Zagreb (1995-1997) et à l'Université Paris 8 (1997-2001) où il a soutenu sa thèse de doctorat. Après avoir travaillé à l'UNESCO, il a été attaché culturel en Croatie auprès de l'Ambassade d'Italie jusqu'en 2008. Il est l'auteur de trois recueils de poèmes (*Le amoroze visioni*, 1988 ; *Notizie di un viaggiatore disperso*, 1996 ; *Il porto delle navi che volano*, 2001), de deux romans (*Demenza precoce*, 1985 ; *Calluna vulgaris*, 2008) et

de deux essais critiques (*L'autore e il personaggio*, 2005 ; *Il salto oltraggioso del grillo*, 2010).

Gilberto Lonardi est professeur de littérature italienne à l'Université de Vérone (faculté de lettres) où il a notamment assuré les enseignements de critique dantesque et d'histoire de la tradition classique. Il a écrit sur Dante, Manzoni, Leopardi et le *leopardismo*, D'Annunzio, Michelstædter, Sereni. Parmi ses livres les plus récents : *Loro di Omero. L'“Iliade”*, *Saffo: antichissimi di Leopardi* (2005) qui a obtenu le prix Marino Moretti, *Con Dante tra i moderni* (2009), *Winston Churchill e il bulldog. La “Ballata” e altri saggi montaliani* (2010). Sur Montale : *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale* (1980, prix Vassallini-Istituto Veneto), *Il poeta e l'agone* (1989, prix Ossi di seppia), *Un classicista da attraversare: Montale, Zanella e la ‘colpa’ moderna* (1990), *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale* (2003, prix Val di Comino, Cesare Angelini-Università di Pavia et Imola-Le vie della critica).

Gérard Loubinoux est professeur émérite de langue, littérature et civilisation italiennes à l'Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand. Ses travaux portent essentiellement sur les rapports entre parole et musique et leurs relations avec la dramaturgie musicale. Parmi ses travaux en rapport avec le présent recueil : *Y a-t-il un récit derrière tout opéra ?* (2000), *Mesure et expression en musique, ou Rousseau et la transgression impossible* (2002), *L'écriture musicale du livret : correspondance entre logique compositionnelle et structure littéraire* (2002), *Substrat anthropologique et tâtonnements idéologiques dans les textes de la Querelle des Bouffons* (2005).

Stefano Magni est maître de conférences à l'Université de Provence. Il a publié des articles concernant la littérature et l'opéra. En littérature, il travaille plus particulièrement sur le XX^e siècle dont les romans ayant pour sujet les guerres mondiales, les carnets et les mémoires de guerre ; la post-avant-garde et la littérature en relation avec la révolution culturelle des années 1960-1970 ; le postmodernisme et les dernières tendances littéraires. Il a aussi publié des articles sur le théâtre et l'opéra des XVIII^e-XX^e siècles.

Leonardo Manigrasso a fait ses premières études universitaires à Florence où il a soutenu une *tesi di laurea* sur Alessandro Parronchi. Il prépare actuellement un doctorat à l'Université de Padoue sur les

traductions d'œuvres poétiques françaises par des poètes italiens de la Troisième et de la Quatrième génération. Après une première publication sur *Volpone* de Ben Jonson, il a écrit des essais sur Parronchi, Mario Luzi et Alfonso Gatto dont un travail monographique (*Alfonso Gatto a Firenze*, 2006). Il a participé à des journées d'étude aux Universités de Florence et de Sienne. Il prépare un livre sur Parronchi et des travaux critiques sur les poètes Nelo Risi et Diego Valeri.

Antonio Meneghello est auteur et interprète pour le théâtre et la radio. Il exerce notamment dans les domaines de l'expérimentation et de la jeunesse. Il s'est aussi occupé de théâtre social (Milan, Gare Centrale : *Princess Afrika*, 1995 ; Rome : *Invisible for ever*, 2001) et a mené une recherche sur l'actualisation des classiques (Milan, Maison de la Poésie : *Filottete sms*, 2007). Avec des lycéens, il a aussi réalisé une comédie musicale tirée de *The Happy Prince* d'Oscar Wilde. Il travaille actuellement sur une réécriture de D'Annunzio.

Audren Moal est doctorante en études italiennes à l'Université de Paris-Sorbonne (doctorat international avec les Universités de Florence et de Bonn). Elle prépare une thèse sur le dramaturge du XVIII^e siècle Antonio Simone Sografi, dans le cadre des transferts culturels entre Italie et France dans le domaine de la dramaturgie.

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 3 dans une chaire de littérature comparée spécialement consacrée aux littératures ibériques. Il a fondé aux éditions L'Harmattan les collections « Classiques pour demain » et « Palinure ». 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).

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 Méta-physique, 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 étudiée aussi en relation avec les productions artistiques européennes de la même époque, dans une perspective comparative ayant souvent recours au rapprochement littérature-peinture (*Ungaretti e la pittura Informale*, 2008), littérature-cinéma (*Letteratura, cinema e società: Gomorra*, 2010), littérature-musique (*Campana e Nietzsche: dalla poesia alla musica*, 2010). 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 recueils de contes d'Aldo Palazzeschi *Bestie del 900. Il buffo integrale* (2006) et les écrits sur le cinéma de Palazzeschi (*Cinema*, 2001) et d'Anna Banti (*Cinema*, 2008)

Lorenzo Peri a fait ses premières études universitaires à Florence où il a soutenu une *tesi di laurea* sur Caproni et la musique, plus particulièrement sur l'incidence du quatuor op. 132 de Beethoven sur *Il conte di Kevenhüller*, avant-dernier recueil de poèmes de cet auteur (dont il a tiré une communication pour le colloque à l'Université Paris 8 *L'Écriture et la Musique*, 2009). Il a également publié deux essais sur la relation psychique et mémorielle de Caproni à son instrument, le violon. Il est aussi diplômé du Conservatoire de Sienna (piano-forte).

Emmanuel Reibel est maître de conférences à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, ancien élève de l'ENS et du CNSM, agrégé et docteur en littératures comparées. Spécialisé dans le domaine des relations entre musique et littérature, sujet d'un séminaire qu'il anime chaque année à l'ENS (Ulm) en partenariat avec Béatrice Didier, il a publié de nombreux ouvrages reconnus parmi lesquels *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz* (2005) et *Faust, la musique au défi du mythe* (2008, prix des musées-essai).

Nadia Setti est professeur en littératures comparées (études féminines et genre) à l'Université Paris 8. Parmi ses dernières publications : *Passions Lectrices* (2010), *Mélographies cixousiennes. Partitions pour lettres enfouies* (2009), *Il teatro di Duras: conversazioni intime con l'eternità* (2008), *Les partitions polyphoniques de Elsa Morante* (2008), *Lectio de "A paixão segundo G.H." une "Divine Comédie" des temps modernes ?* (2007), *Réécritures de Médée* (2007).

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*, sous sa direction, 1997-1998 ; *Wittgenstein et le tournant grammatical*, 2003 ; *Comment écrivent les philosophes ?*, 2003 ; *Manières de faire des sons*, coordination avec Horacio Vaggione, 2010). Elle a également co-fondé avec Jan Sebestik et François Schmitz les « 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. Son activité poétique donne lieu à des publications dans la revue « Poeſsie », le recueil *Timbres* (1999), une collaboration avec Jean-Daniel Hégé, contrebassiste sous forme de différents concerts, et dernièrement *Sons couleurs* (2010). À paraître : *Autour de Wittgenstein et la musique* (2011).

Nives Trentini a fait ses premières 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 professeur associée 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 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 a été 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 actuellement 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 président 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.

Index des noms de personne

Cet index ne concerne que les essais, leurs notes et l'édition du texte de Giuseppe Baretta par Andrea Fabiano. En sont exclus l'avant-propos et le chapitre consacré aux auteurs, ainsi que les noms des personnalités historiques, lorsqu'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 des noms de l'Antiquité (Callimaque, Eschyle, Horace, Tite-Live...), 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 (Ariosto, Guercino, 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 la langue d'origine mais les classons toujours à la lettre D lorsqu'ils sont italiens, cette préposition étant alors une partie intégrante du nom.

A

Aaltoila, Heikki Johannes 166
Adami, Giuseppe 142, 143, 147, 151, 152, 154, 155, 160, 161, 166, 177
Adorno, Theodor 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 319, 321
Affinati, Eraldo 359
Agamben, Giorgio 347
Agosti, Stefano 325
Albinoni, Tommaso 48
Alembert, Jean Le Rond d' 117
Alexandre VI 60, 63, 65
Alfano, Franco 143
Alfieri, Vittorio 81-100
Alfonso di Bisceglie 64
Alighieri, Dante 77, 134, 225, 336, 337
Ammaniti, Niccolò 359
Amorevoli, Angelo 280
Anouilh, Jean 350
Antoine 284
Apollodore 143
Apolloni, Antonio 274
Apolloni, Giovanni Filippo 34
Apolloni, Giuseppe 193
Aragall, Giacomo (Jaume Aragall i Garriga) 73
Arbasino, Alberto 332
Arendt, Hannah 72
Ariosto, Ludovico 32-50, 66, 67, 68, 69, 192
Aristote 35, 42
Arne, Thomas Augustine 283
Arvelo, Rita 166
Auber, Daniel-François-Esprit 297

Aubin, Alain 187
Auden, Wystan Hugh 320
'Aufi, Mohammed 147
Auguste 284
Augustin (saint) 222
Aureli, Aurelio 42
Autreau, Jacques 231
Avellini, Luisa 322

B

Babbi, Gregorio 280
Bacchelli, Riccardo 68
Bach, Johann Sebastian 344
Badini, Carlo Francesco 48, 49
Bailliet, Gaston 81
Baldacci, Luigi 264
Balzac, Honoré de 192, 223, 295
Bán, András Zoltán 187
Bancalari, Domenico 82, 92
Bandini, Fernando 325
Barbier, Jules 206, 303
Barbier, Patrick 31, 43
Barenboim, Daniel 319
Baretta, Giuseppe 271-285
Barile, Angelo 314
Barilli, Bruno 260, 322
Barthes, Roland 72, 216, 334, 335, 336, 343, 347
Basile, Tania 69
Bassett, Peter 144
Batisti, Alberto 74
Battaglia, Giacinto 59
Battistella, Alessandro 58

- Baudelaire, Charles 304
 Bausani, Alessandro 146
 Bayet, Jean 81
 Bazzini, Antonio 144, 146, 147, 151, 152, 155, 156, 157, 170
 Beard, John 283
 Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de 165
 Beethoven, Ludwig van 243, 306, 328
 Belli, Giuseppe Gioacchino 126
 Bellina, Anna Laura 275
 Bellini, Vincenzo 74, 138, 192, 193, 196, 197, 200, 201, 202, 205, 208, 324, 326, 327, 344
 Bellonci, Maria 62
 Bellotto, Francesco 75, 79
 Bembo, Pietro 63, 64, 65, 67, 70
 Bentivoglio, Ercole 69
 Bentivoglio, Guido 31
 Beregani, Niccolò 50
 Berg, Alban 245, 246
 Bergson, Henri 219
 Berio, Luciano 143, 332
 Berlin, Isaiah 321
 Berlioz, Hector 207, 289, 290, 293, 294, 295, 327
 Bernardoni, Virgilio 260
 Bernhardt, Sarah (Rosine Bernard) 126
 Berthe de Laon 44
 Berthier, Philippe 210, 329
 Bertolucci, Bernardo 322
 Berton, Henri-Montan 82
 Biagi Ravenni, Gabriella 125
 Biancolelli, Pierre-François 274
 Bianconi, Lorenzo 35
 Bigoni, Lamberto 53
 Biondi, Marino 264
 Bissari, Pietro Paolo 34
 Bizet, Georges 138, 289-298, 331, 350
 Black, John 81, 82, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 100, 201
 Blanchard, Henri 295
 Blanchot, Maurice 359, 360
 Blonda, Max (Gertrud Schenberg) 241
 Blumenberg, Hans 114
 Blumenröder, Karl 144, 170
 Boiardo, Matteo Maria 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 48
 Boileau, Nicolas 282
 Boito, Arrigo 222, 325
 Bolognese, Domenico 82
 Bonagura, Gianni 126, 129
 Bonaparte, Napoléon 118, 127, 128
 Bonarelli, Prospero 41
 Bondy, Luc 138
 Bontempelli, Massimo 353
 Bonyngé, Richard 73
 Bordin, Michele 63
 Bordoni, Faustina 281, 282
 Borges, Jorge Luis 322, 340
 Borgia, Lucrezia 61-71
 Bortolotto, Mario 319
 Braccioli, Grazio 34, 35, 37, 40, 41, 42, 45, 47, 48, 49, 50
 Brandeis, Irma 312
 Brecht, Bertold 141, 163, 170, 223
 Brenna, Guglielmo 104
 Brian, William Havergal (William Brian) 144
 Britten, Benjamin 319, 320, 322
 Brizi, Bruno 35, 39, 40
 Broch, Hermann 221
 Broschi, Riccardo 48
 Brosses, Charles de 39
 Brossmann, Jean-Pierre 184
 Brusa, Francesco 133
 Bucchi, Valentino 259, 260, 261, 262
 Bufalino, Gesualdo 350
 Burcardo, Giovanni 65, 71
 Burke, Edmund 72
 Busenello, Gian Francesco 41
 Busoni, Ferruccio 136, 144, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 166, 171, 174-177, 178, 223
 Buzzati, Dino 350
 Buzzi, Antonio 193
 Byron, George Gordon 70
- C**
- Caballé, Montserrat 73
 Caccini, Francesca 35
 Cage, John 249
 Calasso, Giovanna 146
 Calcagnini, Celio 65, 66
 Callas, Maria (Maria Kaloyeropoulou) 74, 114, 124, 125, 129, 320, 321, 350, 351, 352, 355
 Callimaque 143
 Calvi, Pietro 82
 Calvino, Italo 260, 332
 Calzabigi, Ranieri de' 90, 91, 92, 93, 100, 349, 351, 352, 353

- Cammarano, Luigi 81
 Cammarano, Salvatore 30, 81-100
 Camões, Luís de 302, 305
 Camon, Ferdinando 339
 Campana, Dino 350
 Campiani, Lucio 192, 193, 202
 Campra, André 48
 Cangrande della Scala 77
 Cannone, Belinda 39
 Canova, Antonio 74
 Cantalicio (Giovanni Battista Valentini) 65
 Capece, Carlo Sigismondo 43, 48
 Capitani (signor) 283
 Capriolo, Paola 129-135
 Caproni, Attilio Mauro 345
 Caproni, Giorgio 266, 327, 328, 329, 335-347
 Caracalla 119
 Caracciolo, Antonio 48
 Carafa, Michele Enrico 324
 Carbone, Rocco 359
 Carducci, Giosuè 82, 96, 100
 Caretti, Lanfranco 67
 Carnap, Rudolf 257
 Caro, Annibale 338
 Carpitella, Mario 141, 142
 Carrà Borgatti, Luisa 63
 Carré, Michel 206, 294, 303
 Carsen, Robert 207, 212, 213
 Carter, Angela 206
 Casanova, Nicole 323
 Casella, Alfredo 166, 179
 Casella, Pietro 82, 92
 Casini, Simone 192, 202
 Cassani, Vincenzo 225
 Casseti, Giacomo 50
 Cassigoli, Renzo 265, 327
 Castellani, Emilio 141
 Casti, Giambattista 47, 49
 Cataldi, Pietro 321
 Cattelan, Paolo 326
 Cavalli, Pier Francesco 34
 Cazzani, Pietro 82, 89, 100
 Cazzola, Claudio 70
 Cazzola, Franco 66
 Celati, Gianni 339
 Celli, Filippo 324
 Cellier, Léon 195
 César 284
 Cesti, Antonio 34
 Chabran, Charles (Carlo Chiabrano) 284
 Chabran (madame) 283, 285
 Chabrier, Emmanuel 298
 Chailly, Riccardo 143
 Chapuis-Schmitz, Delphine 257
 Charlemagne 32, 44
 Charles-Ferdinand d'Autriche-Tyrol 34
 Charpentier, Gustave 350
 Chiappini, Luciano 61
 Chiari, Pietro 53, 273
 Chiarini, Paolo 146
 Chiabò, Maria 65
 Chopin, Fryderyk Franciszek 300
 Christine de Suède 34
 Ciampi, Vincenzo Legrezio 283
 Cimarosa, Domenico 117, 121, 265
 Citati, Pietro 135
 Civinini, Guelfo 321
 Clausetti, Eugenio 231
 Clausetti, Pietro 230, 231, 234, 236, 237
 Cocciantè, Richard (Riccardo) 135, 136
 Cocteau, Jean 350
 Cohen-Levinas, Danielle 240
 Colette, Sidonie Gabrielle 229-238
 Coletti, Vittorio 330, 352, 354
 Colombo, Alfredo 231
 Commons, Jeremy 82, 100
 Confalonieri, Giulio 325
 Conti (abbé, Antonio Schinella Conti) 31
 Contini, Gianfranco 315
 Corelli, Franco 74
 Cormon, Eugène (Augustin Cardailhac Lagrange) 294
 Cornaille, Roger 71
 Corneille, Pierre 102
 Cotin, Charles 282
 Cramer, Heinz von 166, 179
 Crescimbeni, Giovanni Mario 42
 Cristiani, Andrea 322
 Crozier, Eric 320
 Cuzzoni, Francesca 281, 282
- D**
- Dahlhaus, Carl 243, 255, 349, 351, 352, 354
 Dal Bianco, Stefano 325
 Dalì, Salvador 223
 Dalla, Lucio 135-137
 Dallapiccola, Luigi 327
 Dal Monte, Toti (Antonietta Meneghelli) 327
 Danchet, Antoine 48
 D'Andrea, Antonio 278

D'Angelo, Emanuele 143
 D'Annunzio, Gabriele 62, 221, 225, 226, 227, 332
 Dante v. Alighieri
 Danto, Arthur 241, 242, 243, 245, 247, 249, 256
 Danuser, Hermann 249
 Danzi, Franz 144, 170
 Da Ponte, Lorenzo (Emanuele Conegliano) 165, 222
 David, Louis 117
 Davoli, Ninetto (Giovanni) 126, 128
 De Bernardis, Lazzaro Maria 142
 De Bosio, Gianfranco 126
 Debussy, Claude 226, 227, 268, 331
 De Carlo, Andrea 353
 De Curtis, Ernesto 316
 Dei, Adele 336, 337
 Delacroix, Eugène 196
 Delibes, Léo 206
 Della Terza, Dante 278
 De Luca, Erri 359
 De Sanctis, Cesare 82
 De Santillana, Giorgio 137
 Désaugiers, Auguste-Félix 82
 Desolme, Charles 291, 292
 Desrez, Auguste 146
 Dessay, Natalie 217
 Dessì, Giuseppe 332
 Dessons, Gérard 230
 Destouches, Franz Seraph von 144, 170
 Devoto, Giorgio 337
 Diderot, Denis 52, 117
 Didier, Bernard 196
 Di Francia, Letterio 142
 Di Giacomo, Franco 126
 Dilemmi, Giorgio 67
 Dionisotti, Carlo 64, 70
 Dolfi, Anna 104, 321, 322, 323, 326, 327, 328, 332, 337
 Domenichelli, Mario 331
 Donizetti, Gaetano 59, 60, 62, 73-79, 196, 205
 Dove, Jonathan 166
 Drouet, Juliette 73
 Dumas, Alexandre (fils) 165, 330
 Duplat de Monticourt, Jean-François 49
 Duplessis, Philippe 85
 Durante, Francesco 355

E

Eça de Queirós, José Maria de 299-308
 Eckart, Johann 224
 Eco, Umberto 323, 329
 Einem, Gottfried von 144
 Eliade, Mircea 226
 Élisabeth I^e 67
 Ellis, Bret Easton 350
 Eötvös, Peter 181-188
 Ertl, Thomas 64
 Eschyle 143
 Escudier, Marie 297
 Espinosa, Santiago 257
 Este, Alfonso I d' 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68
 Este, Ercole I d' 64, 65, 66, 67
 Este, Ferrante d' 68
 Este, Giulio d' 68
 Este, Ippolito d' 66, 68
 Este, Isabella d' 67, 69
 Este, Niccolò III d' 62
 Este, Parisina d' 62
 Este, Ugo d' 62
 Etkind, Efim 238
 Eugène de Savoie 284
 Euripide 143, 224

F

Fabbri, Paolo 41, 42
 Fab(b)rizi, Aldo 126, 127
 Fabiano, Andrea 274
 Fabrizi, Angelo 91, 93, 95, 96, 100
 Fanzaglia, Antonio 48, 49
 Farinelli (Carlo Broschi) 281, 282
 Farinelli Toselli, Alessandra 66
 Fassò, Luigi 82
 Faustini, Giovanni 41
 Faverzani, Camillo 66, 73, 79, 100, 124, 314, 320, 321, 334
 Federici, Francesco 82
 Fellini, Federico 326
 Feneyrou, Laurent 243
 Ferrari, Anna 143
 Ferrari, Benedetto 41
 Ferrero, Ernesto 62
 Fido, Franco 278, 279
 Fielding, Henry 53, 273
 Fioravanti Baraldi, Anna Maria 67
 Fiorentini, Fiorenzo 126, 129
 Flagello, Ezio 73
 Flaubert, Gustave 102, 223, 299, 306

Florimo, Francesco 83
 Foletto, Angelo 74
 Folin, Alberto 313
 Folin, Marco 67
 Fontaine, Gérard 207
 Forster, Edward Morgan 320
 Fortini, Franco 259
 Foscolo, Ugo 52, 55, 74, 325
 Foster, Carter 355
 Franchetti, Alberto 122
 Franchi, Susanna 122
 Franc-Nohain (Maurice Étienne Legrand) 231
 Franck-Marie (Franco Maria Pedorlini) 292
 Frasi, Giulia 280, 283
 Frazer, James George 143
 Freud, Sigmund 206, 212, 213, 216
 Furnò, Domenico 316
 Fux, Johan Joseph 48

G

Gabrieli, Francesco 142
 Gadda, Carlo Emilio 325, 332
 Galiani, Ferdinando 117
 Galilei, Galileo 141
 Galland, Antoine 144, 145
 Gallarati, Paolo 351, 352, 353, 354
 Galli, Caterina 283, 285
 Galton, Francis 248
 Galzerani, Giovanni 82
 Gama, Vasco de 305
 Garibaldi, Giuseppe 193
 Garinei, Pietro 127
 Gasparini, Michelangelo 35, 48
 Gassman(n), Vittorio 126, 128
 Gatti, Carlo 104
 Gautier, Théophile 102, 304
 Gay, John 136
 Gazzoletti, Antonio 146, 147, 152, 155
 Gély, Véronique 115
 Génovèse, Éric 101, 102, 111-114
 George (mademoiselle, Marguerite-Joséphine Weimer) 73
 Gerhard, Anselm 143
 Gere, Richard 323
 Giacosa, Giuseppe 122, 125, 130
 Giardini, Felice 284
 Gigli, Beniamino 316
 Giovanardi, Stefano 356
 Giovannini, Sandro 127
 Giovio, Paolo 66

Giraldi, Giovambattista 66
 Girardi, Antonio 337
 Girardi, Michele 143
 Girò, Anna (Anna Giraud) 32
 Giuliani, Camillo 82, 92
 Giusti, Alvise 50
 Glasss, Philip 319
 Glotz, Michel 350
 Gluck, Christoph Willibald 219, 327, 349-360
 Goehr, Lydia 251
 Goethe, Johann Wolfgang von 53, 54, 62, 173, 207, 221, 224
 Goldin, Daniela 320
 Goldoni, Carlo 50, 53, 168, 172, 178, 225, 273, 278
 Gonzaga, Francesco 67, 69
 Gori, Antonio 274, 276
 Gounod, Charles 207, 210, 304, 305, 308, 350
 Gozzi, Carlo 142, 143, 144, 146, 147, 150, 151, 152, 153, 155, 157, 159, 162, 165-180, 278
 Grabocz, Marta 249
 Grassi, Gaetano 53, 54
 Gravina, Gian Vincenzo 35
 Grazzoletti, Antonio 170
 Greenberg, Clément 242
 Gregorovius, Ferdinand 61
 Gruppioni, Graziano 61
 Guadagni, Gaetano 283, 285
 Guarini, Giambattista 274
 Guarino Veronese (Guarino Guarini) 66, 192
 Guarnieri, Anna Maria 62
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) 325
 Guglielmi, Pietro Alessandro 49
 Guicciardini, Francesco 64, 71
 Guillaume d'Occam
 Guiraud, Ernest 205
 Guthmüller, Bodo 171

H

Haagen Nyegaard, Hans 144
 Hændel, Georg Friedrich 36, 43, 45, 47, 48, 49, 268, 327
 Halévy, Jacques François Fromental 296
 Hallyn, Fernand 130
 Handke, Peter 114
 Harbou, Thea von 144
 Harewood, George 320
 Hasse, Johann Adolph 31, 49
 Haydn, Franz Joseph 47, 49, 196
 Hayez, Francesco 126

Hegel, Friedrich 243
 Helvétius, Claude Adrien 117
 Hennenberg, Claus 184
 Henze, Hans Werner 166, 176, 179
 Herman, Jan 130
 Hérold, Ferdinand 297
 Herscher, Georges 71
 Hésiode 143
 Hesse, Hermann 220
 Hildesheimer, Wolfgang 144
 Himmelmann, Philipp 126
 Hindemith, Paul 144
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 206-218
 Hofmannsthal, Hugo von 219-227
 Hölderlin, Friedrich 310
 Homère 309, 310
 Hopper, Edward 331, 355
 Horace 35
 Horne, Marilyn 73
 Hugo, Victor 59-61, 70-79, 101-114, 135, 196
 Huillet, Danièle 244
 Hume, David 24, 25, 26, 28, 30
 Hyginus 143

I

Ibsen, Henrick 126
 Ilari, Annibale 65
 Illica, Luigi 122, 123, 125, 130
 Innocent III 65
 Isaac-Lelong, Adèle 208
 Isella, Dante 316
 Isherwood, Christopher 320
 Ives, Charles 251

J

Jalkanen, Kaarlo 166
 James, Henry 61
 Jameson, Fredric 353
 Janáček, Leoš 332
 Janni, Ettore 227
 Jansen, Adolf 170
 Jauss, Hans Robert 115
 Jensen, Adolf 144
 Jésus Christ 318
 Jonard, Norbert 194
 Jordan, Philippe 321
 Josquin des Prés (Josquin Lebloitte) 66
 Jules II 65

K

Kabaivanska, Raina 124, 320
 Kafka, Franz 135, 249
 Kant, Immanuel 72
 Kaufman, Thomas 83
 Keck, Jean-Cristophe 206
 Kienzl, Wilhelm 144, 170
 Kohn, Karl Ferdinand 144
 Konradin, August 170
 Korngold, Erich Wolfgang 231
 Kotzebue, August von 53
 Kraus, Alfredo 73
 Kundera, Milan 332
 Kurosawa, Akira 186, 267

L

Labor, Josef 254
 Labroca, Mario 260
 Lacan, Jacques 221, 242, 247, 325
 Lacombe, Hervé 291
 La Coste, Louis 48
 La Fontaine, Jean de 49
 La Grange d'Arquien, Marie Casimire
 Louise de 48
 Lalli, Domenico (Sebastiano Biancardi)
 49, 50
 Lamartine, Alphonse de 102
 Lamprecht, Gerhard 144
 Lampredi, Giovan Maria 92
 Lancetti, Lucia 45
 Landolfi, Idolina 327
 Landolfi, Tommaso 327
 Landon, Howard Chandler Robbins 31, 38
 La Porta, Filippo 351, 356
 Lardo, Cristina 359
 Large, Brian 126
 Laster, Arnaud 104
 Laureati, Laura 66
 Lavagetto, Mario 104, 320
 Laxenaire, Michel 45
 Le Carré, John (David John Moore
 Cornwell) 323
 Lenzini, Luca 262
 Leopardi, Carlo 324
 Leopardi, Giacomo 309-318, 321, 322, 323,
 324, 325, 326
 Leopardi, Paolina 324
 Le Sage, Alain René 143, 146, 147, 154,
 155, 156, 157, 159, 162
 Levi Della Vida, Giorgio 142

Liszt, Franz 202
 Lockman, John 281
 Lodoli, Marco 353, 359
 Lodovici, Cesare Vico 166
 Loiseau-Deslongchamps, Auguste 145
 Lonardi, Gilberto 313, 320, 341, 344
 Loos, Céline Ines 144
 Lotti Della Seta, Marcellina 83
 Louis-Philippe 102
 Løvenskiold, Hermann Severin 144, 170
 Lowe, Thomas 283, 285
 Lucchini, Antonio Maria 50
 Lucien de Samosate 224
 Ludwig, Christa 74
 Lugnani, Lucio 320
 Lukács, György 243
 Lully, Jean-Baptiste 36, 45
 Luperini, Romano 321
 Luzi, Mario 264, 266, 327, 331
 Luzzato, Fabio 194

M

Machado, Augusto 303, 307
 Machiavelli, Niccolò 64, 71
 MacKaye, Percy 144
 McVicar, David 321
 Maddalo, Silvia 65
 Maeterlinck, Maurice 331
 Maffei, Andrea 147, 151, 153, 155, 156, 170, 173, 175
 Maffei, Scipione 50
 Maggiulli, Gigliola 351, 353, 354
 Maglione, Armando 313
 Magni, Luigi 126-129, 134, 137
 Magrelli, Valerio 331
 Maheu, Gilles 136
 Mahler, Gustav 138, 251, 252
 Mahomet 145
 Mallarmé, Stéphane 265, 267, 268
 Mamy, Sylvie 39
 Manfredini, Giuseppe 283, 285
 Mann, Thomas 323
 Mantovani, Dino 191
 Manuzio, Aldo 69, 70
 Manzoni, Alessandro 77, 193
 Marcello, Benedetto 42, 196, 225, 276
 Marchand, Jean-Jacques 69
 Marchesi, Gustavo 74
 Marchi, Antonio 48, 49
 Marchi, Marco 327

Marco da Gagliano 34
 Marie-Caroline d'Autriche 119
 Marie-Madeleine (sainte) 118, 124, 131
 Marix-Spire, Thérèse 202
 Marlborough (John Churchill, duc de) 284
 Marmontel, Jean-François 49, 271, 272, 273
 Martello, Luigi 104
 Mascagni, Pietro 62
 Massenet, Jules 30, 350
 Mayr, Giovanni Simone (Johann Simon) 52, 74
 Mazzi, Maria Serena 62
 Mazzini, Giuseppe 194, 195, 196, 197
 Mazzolà, Caterino 49
 Medici, Ferdinando II de'
 Meier, Fritz 142, 146
 Melas, Michael Friedrich Benedikt von 119
 Mellone, Francesca 62
 Melville, Herman 319
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 300
 Mengaldo, Pier Vincenzo 331, 334
 Mercadante, Saverio 77, 81-100
 Mercier, Pascal 323
 Méric-Lalande, Henriette 77
 Mérimée, Prosper 138
 Merini, Alda 350
 Merleau-Ponty, Maurice 221
 Meschonnic, Henri 229, 230
 Metastasio, Pietro (Pietro Trapassi) 31, 35, 44, 48, 49, 50, 74, 274, 275, 276
 Meyerbeer, Giacomo (Jakob Liebmann Meyer Beer) 193, 202, 297, 301, 305, 306
 Meyerhold, Vsevolod Emilievitch (Karl Kasimir Theodor) 166
 Miglietta, Goffredo 72
 Miglio, Massimo 65
 Mila, Massimo 262
 Milton, John 281
 Mioli, Piero 74
 Mirate, Raffaele 82
 Mirmina, Emilia 199
 Miscevic, Pierre 74
 Mitchum, Robert 354, 357, 358
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 227
 Moline, Pierre-Louis 349, 351, 353
 Molteni, Giuseppe 126
 Modiano, Patrick 332
 Mondrian, Piet (Pieter Cornelis) 254
 Montaigne, Michel de 62
 Montale, Eugenio 309-318, 319, 320, 322, 338

Montero, José Angel 82
 Monteverdi, Claudio 41, 196, 225, 266,
 267, 327, 330, 352, 354
 Monti, Vincenzo 74
 Moravia, Alberto (Alberto Pincherle) 319
 Morelli, Giovanni 35
 Morrissey, Steven Patrick 359
 Morselli, Adriano 42, 50
 Mossa, Carlo Matteo 81
 Mounin, Georges 238
 Moussorgski, Modest 178, 331
 Mozart, Wolfgang Amadeus 165, 176, 206,
 207, 218, 297, 300, 314, 319, 322, 329,
 351, 353, 354
 Müller-Dohm, Stefan 246
 Muratori, Ludovico Antonio 42
 Muscardini, Giuseppe 62

N

Nagano, Kent 184
 Napoléon III 102
 Neurath, Otto 257
 Niccolai, Michela 143
 Nicolas de Cusa 220
 Nietzsche, Friedrich 138, 224
 Nievo, Ippolito 191-203
 Nilson, Birgit 114
 Nini, Alessandro 82, 92
 Nezami 142, 145, 146, 147, 148, 149, 154, 156
 Noris, Matteo 50
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) 226
 Noyes, Ella 61, 62

O

Offenbach, Jacques (Jacob) 205-218, 308, 331
 Oliva, Anna Maria 65
 Olivier, Alain Patrick 205
 Olivieri, Ugo Maria 193
 Onofri, Arturo 332
 Orcel, Michel 39
 Orefice, Giacomo 202
 Orlando, Francesco 331
 Orneval, Jean-Philippe d' 143, 146, 147,
 154, 155, 156, 157, 159, 162
 Orsini, Umberto 126, 128
 Orvieto, Paolo 71
 Osthoff, Wolfgang 171
 Ovide 319

P

Pacini, Giovanni 93
 Paduano, Guido 143, 152
 Paisiello, Giovanni 118, 121, 165, 219
 Palazzi, Giovanni 50
 Palermo, Santo 83
 Paloscia, Fulvio 331
 Pandolfini, Francesco 82
 Panizzati, Nicolò 66
 Pannella, Liliana 262
 Pariati, Pietro 48, 50
 Parizet, Sylvie 115
 Parronchi, Alessandro 259-268, 327
 Pasolini, Pier Paolo 319
 Passerin d'Entrèves, Ettore 194
 Passerini, Christina 280, 282, 283
 Passerini, Giuseppe 281
 Patti, Adelina 307
 Pavese, Cesare 350
 Pavesi, Dominique 209, 210
 Péladan, Joséphin 223
 Pellegrini, Ernestina 327
 Penna, Sandro 330
 Pepoli, Carlo 324
 Pergolesi, Giovanni Battista 196
 Peri, Lorenzo 328
 Perlea, Jonel 73
 Perti, Giacomo Antonio 48
 Pétis de La Croix, François 145, 147, 149,
 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157,
 161, 169, 176, 177, 179
 Petit, Jules 304
 Petrella, Enrico 82
 Petrolli, Alberto 350
 Petronio, Giuseppe 146, 168, 179
 Philippe II 334
 Piave, Francesco Maria 75, 101-114, 341
 Piccinni, Niccolò 49
 Piccolo, Francesco 359
 Picon, Gaëtan 71
 Pie X 131
 Pierangeli, Fabio 359
 Pierre (saint) 77
 Pigna (Giovanni Battista Nicolucci) 66
 Pindare 310
 Pinturicchio (Bernardino Betti) 65
 Pinzuti, Eleonora 71
 Piovene, Agostino 50
 Piranesi, Giovanni Battista 71
 Piroué, Georges 300, 308

- Pivano, Fernanda 355
 Plamondon, Luc 136
 Pla, José 284
 Pla, Juan Bautista 284
 Platon 221
 Plaud, Sabine 248
 Plotin 221
 Plutarque 223, 337
 Pohlenz, Max 137
 Poirier, Alain 243
 Poitiers, Jenny 283, 285
 Poli, Annarosa 195
 Poliziano, Angelo 224
 Pollock, Adam 166
 Pompée 284
 Porpora, Nicola Antonio 48, 196, 199
 Porta, Nunziato 48, 49
 Pouilliant, Raymond 60
 Predrieri, Luca Antonio 133
 Prete, Antonio 313, 337
 Prêtre, Georges 350
 Previtali Gui, Oriana 146
 Prisciani, Pellegrino 65, 66
 Proietti, Gigi (Luigi) 126, 127
 Prokofiev, Sergueï 165, 176
 Propp, Vladimir Jakovlevič 143
 Proust, Marcel 300, 308, 323
 Puccini, Giacomo 30, 116, 118, 122-126,
 129, 130, 134, 136, 138, 139, 143, 144,
 147, 151, 152, 154, 156, 160, 161, 163,
 166, 170, 171, 174, 175, 176, 177-180, 314,
 315, 317, 321, 327, 330, 352, 354
 Pusterla, Fabio 332
- Q**
- Quasimodo, Salvatore 350
 Quinault, Philippe 36, 49
- R**
- Raboni, Giulia 64
 Racine, Jean 102
 Ragni, Stefano 203
 Ramat, Silvio 263, 264
 Rameau, Jean-Philippe 49, 231
 Ranieri, Nicola 280, 282, 283
 Rasy, Elisabetta 359
 Ravel, Maurice 229-238
 Redano, Alfonso 203
 Rehbaum, Theobald 144
 Reibel, Emmanuel 289
 Reinhardt, Max 170, 219, 220
- Reis, Jaime Batalha 303
 Reissiger, Karl-Gottfried 144, 170
 Rescigno, Eduardo 74
 Revault d'Allones, Olivier 241
 Richardson, Samuel 53
 Ricordi, Camillo 231
 Ricordi, Giulio 122, 123
 Rigum, Antonio 66
 Rilke, Rainer Maria 350
 Rinaldi, Mario 265
 Ringger, Kurt 210, 329
 Rinuccini, Ottavio 225, 267
 Risi, Dino 351
 Ristori, Giovanni Alberto 39, 48, 49
 Roberts, Julia 323
 Roccatagliati, Alessandro 73, 75
 Rodenbach, Georges 231
 Rodocanachi, Lucia 314
 Rolli, Paolo 281
 Romagnani, Gian Paolo 195
 Romanelli, Luigi 82, 92
 Romani, Felice 59, 62, 73, 74, 75, 77, 78,
 79, 201, 326
 Rosat, Jean-Jacques 257
 Rosen, Charles 239
 Rospigliosi, Giulio 34
 Rossi, Ettore 142, 144, 146, 147
 Rossi, Gaetano 74
 Rossi, Luigi 34
 Rossini, Gioacchino 74, 165, 191, 192, 193,
 196, 197, 200, 202, 290, 297, 307, 324,
 327, 353
 Roughol, Sophie 39
 Rousset, Jean 307
 Rovray, A. de (Pier Angelo Fiorentino) 297
 Roy, Pierre-Charles 48
 Ruffo, Tommaso 32
 Ryom, Peter 38
- S**
- Sacrati, Francesco Paolo 34, 41
 Said, Edward 321, 322
 Saint-André, Pascale 234
 Saint-Saëns, Camille 350
 Saint-Valry, Gaston de 296
 Saint-Victor, Paul de 298
 Sala, Paolo 126
 Salieri, Antonio 259
 Salom, Michele 53, 54, 55
 Salvadori, Andrea 34

Salvi, Antonio 48, 49, 50
 Samonà, Carmelo 331, 332, 333, 334
 Sampaoli, Luciano 327
 Sand, George (Amandine Aurore Lucile Dupin) 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 202, 203
 Sannazzaro, Jacopo 60
 Santi, Piero 259
 Santoro, Mario 67
 Sappho 309, 310
 Saracinelli, Ferdinando 35
 Sardou, Victorien 115-131, 134, 138, 139
 Satie, Erik (Alfred Erik Leslie-Satie) 223
 Savary, Jérôme 212
 Savinio, Alberto (Andrea De Chirico) 322, 350
 Sbarbaro, Camillo 314
 Scarlatti, Domenico 44, 48
 Scarpa, Tiziano 359
 Scheffer, Ary 304
 Schiller, Friedrich 144, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 159, 169, 170, 172, 173, 175, 176, 178
 Schlegel, August Wilhelm 173
 Schlick, Moritz 257
 Schœnberg, Arnold 239-257, 322
 Schopenhauer, Arthur 124
 Schuster, Joseph 49
 Scotto, Gualtiero 70
 Sébastien (roi de Portugal) 307
 Selden Goth, Gisella 176
 Senesino (Francesco Bernardi) 45, 281, 282
 Serafin, Tullio 74
 Seraphino 280, 282, 283
 Sereni, Vittorio 332
 Serpa, Franco 220, 227
 Serpieri, Alessandro 332
 Sertoli, Giuseppe 72
 Sforza, Giovanni 64
 Shakespeare, William 119, 126, 133, 160, 168, 278, 279, 337
 Siciliano, Enzo 319, 321, 322
 Silvani, Francesco 50
 Simoni, Renato 62, 143, 147, 151, 152, 154, 155, 160, 161, 166, 177
 Sini, Carlo 325
 Sografi, Antonio Simone 51-58
 Solitario, Francesco 72
 Solomos, Makis 243
 Somavilla, Ilse 245
 Sommariva, Anna 201
 Sontag, Susan 72

Soulez, Antonia 243
 Spontini, Gaspare 293
 Sporck, Franz Anton von 50
 Stampiglia, Silvio 50
 Stanislavski, Constantin Sergueïevitch (Alexeïev) 220
 Starobinski, Jean 331
 Stendhal (Marie-Henri Beyle) 192
 Stigelli, Giorgio 82
 Stœcklin, Hubert 45
 Straten, Giorgio van 353
 Straub, Jean-Marie 244
 Strauss, Richard 219-227, 321, 322
 Stravinski, Igor 136, 261, 266, 322
 Strozzi, Ercole 65, 66, 69, 70
 Strozzi, Giulio 41
 Strozzi, Tito Vespasiano 69, 70
 Suard, Jean-Baptiste 279
 Surdich, Luigi 334
 Sutherland, Joan 73

T

Tabucchi, Antonio 323
 Tadolini, Eugenia 82
 Tani, Cinzia 353
 Tani, Stefano 356
 Tarquin le Superbe 69
 Tasso, Torquato 32, 62, 77, 192, 267, 279, 317, 324
 Tchaïkovski, Piotr Ilitch 206
 Tchekhov, Anton 181-188, 220
 Tebaldeo (Antonio Tebaldi) 68
 Tessa, Delio 325
 Testi, Elettra 63
 Testi, Fulvio 34
 Teyssier, Paul 300, 306
 Théocrite 143
 Thomas, Ambroise 303, 350
 Tissoni Benvenuti, Antonia 65
 Tite-Live 81, 90, 92
 Tomasi, Tommaso 71
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 331
 Torelli, Barbara 69
 Torelli, Giacomo 43
 Toscani, Claudio 75
 Toscanini, Arturo 143, 163
 Trissino, Giangiorgio 65
 Tromboncino, Bartolomeo 66
 Trovajoli, Armando 126
 Trovato, Paolo 63
 Turner (miss) 283

U

Ubersfeld, Anne 103
 Unfer Lukoschik, Rita 171
 Untersteiner, Mario 137

V

Vaccai, Nicola 82, 92
 Vaggione, Horacio 243
 Valente, Erasmo 328
 Vallier, Dora 254
 Vancini, Florestano 62
 Vancini, Gianna 70
 Vanneschi, Francesco 277, 281, 282, 283, 284
 Vaquero Piñero, Manuel 63
 Vásquez Montalbán, Manuel 65
 Vela, Claudio 64
 Velotti, Stefano 353
 Venturi, Gianni 66, 71
 Verdeau-Paillès, Jacqueline 45
 Verdi, Giuseppe 30, 74, 75, 81, 82, 83, 93, 101-114, 122, 136, 138, 165, 193, 196, 205, 208, 209, 210, 307, 311, 317, 321, 327, 330, 333, 341, 343, 346, 347
 Verdino, Stefano 337
 Veronesi, Sandro 349-360
 Verrett, Shirley 73
 Vertova, Caterina 62
 Vescovo, Piermario 274, 275
 Vesque von Püttlingen, Johann 144, 170
 Viardot, Pauline 202
 Vieira de Carvalho, Mario 302
 Vigolo, Giorgio 322, 326
 Villalta, Gian Mario 325
 Virgile 192
 Visconti, Caterina 280, 282, 283
 Visconti, Luchino 220
 Visconti di Modrone, Carlo 77
 Vitti, Monica (Maria Luisa Ceciarelli) 126, 127, 128
 Vivaldi, Antonio 31-50
 Vivante, Ginevra 267
 Vollmöller, Karl Gustav 170
 Voltaire (François Marie Arouet) 274, 278, 279
 Vordoni, Spiridione 52

W

Wagner, Richard 165, 170, 240, 290, 296
 Walpole, Robert 273
 Weber, Carl Maria von 144, 170, 328, 329, 334
 Weber, Jacques 294

Webster, John 82

Weill, Kurt 322

Werthes, Friedrich August Clemens 171, 172

Whittlesey, Christine 244

Willaert, Adrian 66

Wittgenstein, Ludwig 239-257

Wixell, Ingvar 73

Y

Yates, Francis 67

Yourcenar, Marguerite (Marguerite Cleenewerck de Crayencour) 71

Z

Zaccaria, Nicola (Nikos Zakariou) 74
 Zambon, Patrizia 193, 194
 Zampa, Giorgio 322
 Zanetti, Roberto 261
 Zanolotti, Gabriella 360
 Zanone, Damien 195
 Zanzotto, Andrea 318, 325, 326, 327, 331
 Zaragoza, Georges 74
 Zeffirelli, Franco 260
 Zeno, Apostolo 35, 45, 50
 Ziccardi, Giovanni 142
 Zidarič, Walter 115
 Zuliani, Luca 334, 340
 Zuradelli, Gianna 82, 100



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 (Perse, Thébaïde...) mais toujours en français, lorsque la traduction des noms étrangers existe.

A

Adriatique (mer) 147
Afrique 275, 305, 306, 307
Allemagne 170, 171, 174
Amérique 324
Amsterdam 143, 145
Angleterre 281, 283
Asie 145, 156
Athènes 311
Autriche 138

B

Bassano del Grappa 74
Bayreuth 170
Bergame 74, 75
Berlin 141, 170, 174, 243, 256, 323
Bohême 202, 203
Bologne 136, 202
Bonne Espérance (cap de) 305
Bordeaux 102, 111, 112
Boston 278
Bregenz 138
Busseto 104

C

Cachemire 145, 150, 154
Californie 353
Canaries (îles) 143
Carthage 275
Cento 65
Chine 141, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 151, 167, 169, 170
Chīrāz 144
Cité du Vatican 65
Coimbre 300, 304
Constance (lac) 138
Copenhague 144
Cythère 156, 157

D

Dresde 144

E

Écosse 34, 48, 49, 305

Égypte 50, 145

Empoli 174

Espagne 33, 64, 78, 82, 120

Eszterhaza 48, 49

Etats-Unis 174

Europe 43, 62, 65, 135, 167, 170, 171, 174, 179, 180, 318

F

Fano 43

Ferrare 31-50, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 77

Florence 31, 34, 48, 49, 50, 71, 133, 259, 314, 318

France 38, 59, 82, 117, 119, 145, 154, 195, 273, 290, 303, 350

Frascati 119, 128

G

Gandja 145, 147, 148, 149

Gênes 316, 327, 357

Grande Bretagne 82, 281

Grande Canarie 143

Grenade 306

H

Hausjärvi 166

Helsinki 166

Hudson (fleuve) 318

I

Indes 225, 294

Innsbruck 34

Ispahan 145

Italie 43, 51, 65, 76, 82, 119, 135, 136, 159, 170, 191, 192, 195, 198, 203, 273, 283, 307, 314, 317, 319

J

Jéricho 297

Jérusalem 308, 311

K

Kentucky 345

Khaledan 144

L

Lima 346
 Lisbonne 301, 303, 304, 306, 307, 323
 Livourne 327, 358
 Londres 47, 48, 49, 73, 273, 277, 278, 279,
 282, 283, 285
 Louvain 130
 Luanda 301, 305
 Lyon 184

M

Mantoue 31, 50, 74, 105, 108, 109, 193, 202
 Marches 64
 Marengo 116, 118, 119, 123, 127, 128, 131
 Medelana Ostellato 67
 Mésopotamie 146
 Milan 45, 49, 70, 122, 138, 143, 193, 355,
 357, 358
 Moscou 181, 182, 183, 188
 Mugnone 259
 Munich 138

N

Naples 39, 48, 63, 64, 77, 82, 83, 91, 117,
 118, 128, 142, 231, 277, 309
 Navarre 104, 307
 Naxos 219, 225
 New York 278, 307, 323, 331, 357

O

Orange 212

P

Padoue 49, 51, 53, 54, 191, 193
 Paris 32, 48, 49, 73, 77, 117, 131, 135, 138,
 145, 202, 248, 273, 274, 277, 278, 282,
 283, 304, 308, 313, 332, 339, 341, 342,
 343, 344, 350
 Parme 31, 48
 Pékin 160, 161, 169, 173
 Perse 142, 145, 146, 162, 177
 Pesaro 64
 Poitiers 104
 Pologne 48
 Pont 49
 Portugal 305
 Prague 49, 50

R

Romagne 64
 Rome 34, 43, 45, 48, 50, 61, 63, 64, 65, 67,

68, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 94, 96, 97, 98,
 116, 117, 119, 121, 122, 126, 127, 129, 137,
 138, 195, 296, 317, 324, 325, 351, 357
 Russie 146

S

Samarkand 156, 177
 Scyros 41
 Seine 103, 318
 Senigallia 64
 Séville 165, 306
 Siam 308
 Sienna 327
 Sintra 306, 308
 Slavonie 145, 147
 Spolète 261, 265
 Stuttgart 61
 Suède 34
 Suisse 357

T

Tamise 318
 Thébaïde 223
 Tibre 97, 116, 120
 Toronto 278, 279
 Trieste 174
 Troie 41, 275
 Turin 38, 49, 83
 Turkestan 169
 Tyr 275

U

Utique 46, 50

V

Varsovie 274
 Vénétie 274
 Venezuela 82
 Venise 31-50, 51, 52, 81, 104, 133, 138,
 146, 167, 171, 175, 176, 177, 179, 193,
 198, 273, 274, 300
 Vérone 50, 106, 117, 195, 207, 225
 Versailles 300
 Vicence 49
 Vienne 48, 50, 67, 144, 170, 239, 240, 241, 250
 Vigarano Pieve 65

W

Weimar 144, 146

Z

Zurich 146





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 : Roissycopy
5-7, rue Houdart - 95700 Roissy-en-France