



HAL
open science

**” Voce ed arte per il gobbo ” ou quelle voix pour
Rigoletto et Sparafucile? Le baryton Verdi et la
revanche de la basse dans les chroniques musicales
d’Eugenio Montale**

Camillo Faverzani

► **To cite this version:**

Camillo Faverzani. ” Voce ed arte per il gobbo ” ou quelle voix pour Rigoletto et Sparafucile? Le baryton Verdi et la revanche de la basse dans les chroniques musicales d’Eugenio Montale. Camillo Faverzani. ” Je suis l’Écho.. ” L’Écriture et la Voix. Hommage offert à Giuditta Isotti Rosowsky, Université Paris 8, pp.253-281, 2008, Travaux et Documents. hal-00645518

HAL Id: hal-00645518

<https://hal.science/hal-00645518>

Submitted on 4 Jul 2016

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

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

« *Voce ed arte per il gobbo* »
 ou quelle voix pour Rigoletto et pour
 Sparafucile ?

Le baryton Verdi et la revanche de la basse dans les chroniques
 musicales d'Eugenio Montale

Camillo Faverzani

« *La traviata* va all'anima » scrisse Marcel Proust che verosimilmente la sentì in una di quelle cattive interpretazioni così frequenti in Francia. « Verdi ha dato alla *Signora delle camelie* lo stile che le mancava. » Non è il giudizio di un tecnico ma ne vale mille; e mostra una sicurezza nel distinguere fra stilizzazione e stile che vorremmo augurare a molti musicologi di professione¹.

C'est ainsi que dans le programme de salle du Teatro alla Scala du 17 décembre 1964 Eugenio Montale conclut son *Introduzione a « La traviata »*, exécution qu'il recensera par ailleurs quelques jours plus tard dans le « Corriere d'Informazione »². Piero Gelli a déjà relevé la hardiesse de la citation proustienne, en mettant en avant l'impro-

¹ Eugenio Montale, *Introduzione a « La traviata »*, in *La traviata* (programme de salle), Milano, Teatro alla Scala, 1964, pp. 147-153, maintenant aussi in *Altri scritti musicali*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, « I Meridiani », p. 1254 (recueil auquel nous renverrons en utilisant le sigle SM-AMS suivi des références aux pages) : « «*La Traviata* nous touche au plus profond de l'âme » a écrit Marcel Proust qui vraisemblablement l'avait entendue dans une de ces mauvaises interprétations si fréquentes en France. « Verdi a donné à *La Dame aux Camélias* le style dont elle était dépourvue. » Ce n'est pas l'avis d'un expert mais il en vaut mille autres, et fait montre d'une assurance dans la différenciation entre stylisation et style, telle que nous souhaiterions la voir chez beaucoup de musicologues professionnels » (dans notre traduction, comme dans tous les autres cas, sauf indication contraire).

² Cf. Eugenio Montale, *La Violetta di Mirella*, « Corriere d'Informazione », 21-22 dicembre 1964, in *Prime alla Scala*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, Mondadori, 1981, in *Il secondo mestiere* cit. (SM-AMS, 847-850).

babilité d'un tel renvoi³ – ce à quoi se conforment également Gianfranca Lavezzi et Giorgio Zampa dans les notes de l'édition « I Meridiani » où ils choisissent de se taire à ce sujet (SM-AMS, 1882-1883) – avant d'avancer l'hypothèse d'« un desiderio di nobilitazione tanto più gradita quanto più insolita »⁴ (PG, 76). Désir d'élévation que Gelli circonscrit tout particulièrement au *melodramma ottocentesco* (PG, 76-77, 80-81), cet opéra italien du XIX^e siècle plutôt périphérique dans les intérêts du romancier français.

Dans sa présentation de *La traviata*, Montale évoque notamment les circonstances de sa création vénitienne en 1853 (SM-AMS, 1246-1247) et le poids de la critique sociale aussi bien dans le roman que dans la pièce d'Alexandre Dumas fils, respectivement de 1848 et de 1852 (SM-AMS, 1249) ; il fixe en outre son attention sur la typologie vocale des personnages de l'opéra, sur les aspects énigmatiques de la voix de Violetta – un rôle à la recherche de son interprète – (SM-AMS, 1247-1249) et sur la prépondérance de Germont père (SM-AMS, 1250-1251) par rapport à Alfredo (SM-AMS, 1251-1252). Ce qui n'est pas exempt de considérations sur la voix de baryton. Ainsi l'apparition de l'ombre protectrice de Proust à la fin de l'article nous semble-t-elle d'autant plus significative que le propos est assez polémique à l'égard des musicologues professionnels, auprès desquels Montale refuse de se ranger⁵ ; que la fausse citation vient au secours de Verdi afin de souligner que c'est bien l'art du compositeur qui confère un style à une œuvre littéraire indirectement jugée comme limitée ; et que la supposée connaissance proustienne de *La traviata* – et sans doute de l'opéra italien plus en général – se situe dans

³ Cf. Piero Gelli, *Il 'rinnegato' baritono che giace accanto al poeta*, in *Montale a teatro*, a cura di Rosita Tordi Castria, Roma, Bulzoni, 1999, p. 75 (sigle PG).

⁴ « une aspiration à l'élévation d'autant plus bienvenue qu'elle est rare ».

⁵ C'est en 1971, au moment des bilans, qu'il affirme dans une interview accordée à Raffaello Baldini : « Ho fatto il mestiere, non di critico, di cronista musicale, per dodici anni » (« Pendant douze ans, j'ai fait le métier, non pas de critique mais de chroniqueur musical ») – *La poesia e il resto*, « Panorama », XI, 259 (1^{er} aprile 1971), pp. 70-75, in *Monologhi, colloqui*, in *Il secondo mestiere* cit. (SM-AMS, 1705) ; alors qu'en 1962 il avait évoqué avec Bruno Rossi les circonstances qui ont été à la source de cette expérience – cf. *Queste le ragioni del mio lungo silenzio*, « Settimo Giorno », XV, 23 (5 giugno 1962), p. 8, in *Monologhi, colloqui* cit. (SM-AMS, 1626) – et qu'en 1966 il avait projeté de « faire un libro, "L'analfabeta musicale", qualche cosa di simile » (« faire un livre, "L'analphabète musical" ou quelque chose de ce genre ») – lors d'une interview télévisée avec Leone Piccioni, par la suite parue sous le titre *Cinquant'anni di poesia*, « L'Approdo letterario », XII, 35 (luglio-settembre 1966), pp. 107-126, in *Monologhi, colloqui* cit. (SM-AMS, 1656) –.

un contexte défavorable – ces mauvaises interprétations si fréquemment entendues en France –.

Compte tenu de tous ces éléments, nous souhaitons nous interroger sur la relation entretenue par Montale avec le chant verdien, plus en particulier celui du baryton Verdi, et pour ce faire nous allons d'abord nous pencher sur son expérience de chanteur – d'où sans doute son souci de dénoncer les productions médiocres – et sur son engouement pour l'*opus* du maître de Busseto – non sans rapport avec la distinction entre style et stylisation –. Et ce en abordant notamment son legs de chroniqueur opératique, justement non professionnel.

« *Se non fosse diventato poeta che cosa avrebbe desiderato essere?* Cantante »⁶. En 1955, en répondant aux quarante et une questions que lui pose Enrico Roda, l'affirmation du chanteur en tant que seul substitut possible du poète est lapidaire dans sa résolution. Bien entendu, c'est de l'interprète lyrique qu'il s'agit, quoiqu'une telle concision n'aille pas sans une certaine ironie, étant donné qu'environ deux mois auparavant, Montale avait aussi écrit « Nella realtà dei fatti si potrebbe dimostrare che il cantante (e particolarmente il cantante di opera) dev'essere contemporaneamente un genio e uno sciocco »⁷. L'allusion n'en reste pas moins respectueuse au sein du compte rendu des *Voci parallele* de Giacomo Lauri Volpi. Bien plus que dans l'interview donnée à Leone Piccioni, postérieure d'une dizaine d'années, au cours de laquelle nous glissons de la sottise à l'imbécillité de la « vita dell'artista lirico, [...] che impone due qualità diverse e inconciliabili: il genio e l'imbecillità... »⁸ (SM-AMS, 1658). Avant de renchérir à quelques mois de distance : « Per cantare ci vuole una particolare mescolanza di genio e di imbecillità. Io non ero sufficientemente imbecille. Il talento, la voce, ce l'avevo, ma non avevo l'imbecillità che occorre per affrontare spudoratamente il

⁶ *Quarantuno domande a Eugenio Montale*, « Tempo », XVIII, 46 (17 novembre 1955), in *Monologhi, colloqui* cit. (SM-AMS, 1598) : « *Si vous n'étiez pas devenu poète, qu'auriez-vous souhaité être ?* Chanteur ».

⁷ Eugenio Montale, *Ogni grande cantante inventa la sua voce*, « Corriere della Sera », 20 settembre 1955, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 969) ; il s'agit du compte rendu du livre de Giacomo Lauri Volpi, *Voci parallele*, Milano, Garzanti, 1955 : « Dans la réalité des choses, on pourrait démontrer que le chanteur (et tout particulièrement le chanteur d'opéra) doit être à la fois un génie et un sot ».

⁸ « vie d'un artiste lyrique [...] qui exige deux qualités bien différentes et inconciliables : le génie et l'imbécillité... ».

pubblico con barba finta, calzamaglia, spadino ecc. »⁹. Mais ce ne sont que des boutades à mettre justement sur le compte du poète qui aurait pu être chanteur et qui relève, toujours au milieu des années 1950, que « L'artista di canto è, o dovrebbe essere, non l'astratto 'titolare' ma l'inventore e il responsabile della propria voce e dei propri gesti »¹⁰, en prenant encore en guise d'exemple *La traviata* afin de rappeler comment un timide interprète d'Alfredo peut se métamorphoser en un lion. Dès le début de la décennie, la dichotomie apparaît dans une prose délivrée des contraintes de la critique musicale :

Il cantante dovrebbe essere un plebeo per resistere al mestiere e un grande signore per cantare sul serio. Non essendo possibile la coincidenza di tale qualità, il cantante è già finito prima di cominciare.

Il cantante prende la vita sul serio e vive tra i buffoni. Egli crede però di essere lui il buffone, tra persone serie; questo è il lato più straordinario della sua carriera¹¹.

En conclusion d'un texte entièrement consacré au chanteur, d'une certaine manière ces assertions annoncent déjà le génie et l'imbécillité à venir, ce bouffon qui doit se montrer grand seigneur pour chanter étant quelque peu le précurseur du sot de 1955. Mais l'issue est lapidaire ici aussi dans la mesure où elle enterre toute carrière avant qu'elle ne commence.

⁹ *A vent'anni sapevo soltanto ciò che non volevo* (interview avec Achille Millo), « La Repubblica », 23 giugno 1990 (mais datant de 1968), in *Monologhi, colloqui* cit. (SM-AMS, 1684) : « Pour chanter il faut un mélange bien particulier de génie et d'imbécillité. Je n'étais pas suffisamment imbécile. Le talent, la voix, je les avais mais je n'avais pas l'imbécillité suffisante pour affronter sans vergogne le public, avec une fausse barbe, un collant, une épée etc. ».

¹⁰ Eugenio Montale, *L'imprevedibile all'Opera*, « Corriere della Sera », 25 gennaio 1956, in *Auto da fé. Cronache in due tempi*, in *Il secondo mestiere* cit. (SM-AMS, 107) : « Dans le chant, un artiste est, ou devrait être, non pas l'abstrait 'titulaire' d'un rôle mais l'inventeur et le responsable de sa propre voix et de ses propres gestes ».

¹¹ Eugenio Montale, *Il cantante*, « Corriere d'Informazione », 28 giugno 1951, par la suite in *La poesia non esiste*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1971, et maintenant in *Prose e racconti*, a cura di Marco Forti, Milano, Mondadori, 1995, « I Meridiani », p. 551 (PR) : « Le chanteur devrait être homme du peuple pour résister à ce métier et grand seigneur pour chanter sérieusement. Faute de pouvoir faire coïncider ces deux qualités, le chanteur est donc un homme fini avant d'avoir commencé. Le chanteur prend la vie au sérieux et vit parmi des bouffons. Mais il croit, lui, être le bouffon parmi des gens sérieux : et c'est le côté le plus étonnant de sa carrière » (dans la traduction de Patrice Dyerval Angelini, in Eugenio Montale, *La poésie n'existe pas*, Paris, Gallimard, 1994, « Arcades », p. 59) ; sur Montale chanteur, cfr. aussi Giulio Nascimbeni, « Un cantante mancato », in *Montale: biografia di un poeta*, Milano, Longanesi, 1986, pp. 33-40.

Ce qui s'est justement passé pour Montale lui-même. Dans le courant des années 1960, le poète se prête à plusieurs reprises à satisfaire la curiosité de ses interlocuteurs, désireux d'en savoir davantage au sujet de ses talents vocaux¹². Cependant, c'est depuis le mois de janvier 1946 qu'il avait fixé sur le papier cette expérience de jeunesse dans une interview imaginaire où il rend hommage à son professeur de chant, le baryton Ernesto Sivori, en tant qu'« uno dei primi e più acclamati *Boccanegra* »¹³ (1857, 1881), voit dans la mort de ce dernier la raison de son renoncement et circonscrit les titres abordés : *Faust* (1859) de Gounod, *La Favorite* (1840) et *Lucia di Lammermoor* (1835) de Donizetti, respectivement pour les rôles de Valentin, Alphonse XII et Lord Asthon, les deux premiers étudiés dans leur version en italien. Ceci se retrouve quelques mois plus tard dans le récit *In chiave di « fa »*¹⁴, d'abord paru dans le « Corriere d'Informazione » et ensuite repris dans *Farfalla di Dinard*. Avec *Il successo*, « *Il lacerato spirito...* » et *La piuma di struzzo*¹⁵, ce texte constitue le plus suggestif et le plus vivant témoignage du poète sur son expérience du chant. Sivori, jamais nommé, y devient « il vecchio maestro », ce vieux maître de musique dont l'appellatif résonne de manière tout particulièrement incisive d'un bout à l'autre de ce court fragment. On lui attribue une carrière éblouissante, quoiqu'à peine évoquée, – « aveva fatto crollare di applausi l'Imperiale di Pietroburgo e il Liceo di Barcellona... »¹⁶ (PR, 52) – et on conclut sur sa soudaine

¹² Cf. *Queste le ragioni...* cit. (SM-AMS, 1626) ; *Il profeta dell'Apocalisse* (interview avec Corrado Stajano), « Tempo », 6 (8 febbraio 1964), in *Monologhi, colloqui* cit. (SM-AMS, 1640) ; *Montale svagato* (interview avec Paolo Bernobini), « La Fiera Letteraria », XLI, 5 (10 febbraio 1966), in *Monologhi, colloqui* cit. (SM-AMS, 1649) ; *Cinquant'anni...* cit. (SM-AMS, 1657-1658) ; *A vent'anni...* cit. (SM-AMS, 1684) ; à ce sujet, cf. aussi les mises au point d'Adriana Guarnieri Corazzol, *Montale e la Verdi-rennaissance italiana*, in *Montale a teatro* cit., p. 114 (AGC), et de Gilberto Lonardi, *Montale, la poesia e il melodramma*, « Chroniques italiennes », XV, 57 (1/1999), pp. 65-66 (GL1), par la suite développées en Gilberto Lonardi, *Il fiore dell'addio*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 34, 106, 128 (GL2).

¹³ Eugenio Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, « La Rassegna d'Italia », I, 1 (gennaio 1946), pp. 84-89, in *Monologhi, colloqui* cit. (SM-AMS, 1477) : « l'un des premiers et l'un des plus applaudis *Boccanegra* »

¹⁴ Eugenio Montale, *In chiave di « fa »*, « Corriere d'Informazione », 17 aprile 1946, puis in *Farfalla di Dinard*, Venezia, Neri Pozza, 1956, et in *Prose e racconti* cit. (PR, 52-55).

¹⁵ Tous publiés dans le « Corriere della Sera » (respectivement : 17 maggio 1950, 14 novembre 1948, 21 febbraio 1948), puis repris dans la deuxième édition de *Farfalla di Dinard*, Milano, Mondadori, 1960 (PR, 56-59, 60-63, 64-69).

¹⁶ « ...avait [...] fait crouler d'applaudissements le Théâtre Impérial de Saint Pétersbourg et le Liceo de Barcelone... » (dans la traduction de Mario Fusco, in Eugenio Montale, *La maison aux deux palmiers*, s.l., Fata Morgana, 1983, p. 66 (MP).

disparition (PR, 54-55). Le répertoire du narrateur-apprenti-chanteur est le même qu'en janvier 1946 – *Faust* et surtout *La favorita*, dont l'air d'Alphonse XII est répété avec maints détails –, enrichi de quelques autres personnages, tirés des opéras de Verdi – *Ernani* (1844) et *La traviata* – et de Donizetti – *L'elisir d'amore* (1832) et *Don Pasquale* (1843) – : « Il mio genere doveva essere il bel canto tradizionale: Carlo V, Valentino, Germont padre, il sergente Belcore, il dottor Malatesta »¹⁷ (PR, 53). Mais le plus grand intérêt du récit réside dans le progressif effacement de la voix naturelle du jeune homme en faveur de la voix souhaitée par le *maestro* – « Pian piano mi andavo rassegnando a dare l'addio a quella ch'era stata la mia voce, diciamo così, psicologica »¹⁸ (PR, 53) ; « la mia voce d'elezione »¹⁹ (PR, 1175), avait-il précisé dans la première mouture –, de la voix de basse pour celle de baryton, non sans une certaine projection du professeur sur son meilleur élève – « ...così aveva vinto la sua battaglia quarant'anni prima il vecchio maestro, quando Don Pedro del Brasile era stato visto spellarsi le mani dagli applausi »²⁰ (PR, 53) –. Avec la conséquente déception, voire l'appréhension, du second – « Non riconoscevo più la mia vecchia voce e non sapevo giudicare la nuova. Ero in possesso di un altro strumento, che non mi interessava »²¹ – et l'abandon des rôles jadis rêvés – « Non più Boris, non più Gurnemanz, non più Filippo II; bisognava dimenticare le note sotto le righe, i suoni sepolcrali dell'eunuco Osmin e di Sarastro »²² –, ainsi qu'une limitation jugée excessive dans le nouveau registre – « e neppure, nel nuovo registro, mi dava troppe speranze di poter portare un giorno il *fez* piumato di Jago o il monocolo e la tabacchiera di Scarpia »²³ – (cf. aussi GL2, 69, 134, 186-187). Puisque l'élève est très doué – « Seppi [...] che il

¹⁷ « Mon genre, ce devait être le bel canto traditionnel : Charles-Quint, Valentin, Germont père, le sergent Belcore, le docteur Malatesta » (MP, 66-67).

¹⁸ « Tout doucement, j'étais en train de me résigner à dire adieu à ce qu'avait été ma voix, disons, psychologique » (MP, 66).

¹⁹ « ma voix d'élection ».

²⁰ « ...c'est ainsi que le vieux avait remporté sa première victoire, quarante ans auparavant, lorsqu'on avait vu Don Pedro de Brésil s'écrouler les mains à force d'applaudissements » (MP, 67).

²¹ « Je ne reconnaissais plus ma vieille voix, et je ne savais pas juger la nouvelle. J'étais en possession d'un autre instrument, qui ne m'intéressait pas » (MP, 67).

²² « Finis Boris, Gurnemanz, Philippe II : il fallait oublier les notes en dessous de la portée, les sonorités sépulcrales de l'eunuque Osmin et de Sarastro » (MP, 66).

²³ « et, même dans mon nouveau registre, il ne me laissait pas trop d'espoir de pouvoir porter un jour le *fez* orné de plumes de Jago ou le monocle et la tabatière de Scarpia » (MP, 66).

vecchio maestro [...] mi considerava l'unico allievo largitogli dalla sorte in tre lustri d'insegnamento »²⁴ (PR, 54) –, il avait cet *axillo* que Gilberto Lonardi nous explique être un mélange de talent, de ferveur histrionique et de manie platonicienne (GL1, 65 ; GL2, 69). La mort du « vecchio maestro » marque la réappropriation à la fois de la voix et du répertoire naturels, voire de sa propre personnalité :

L'incanto, se non il canto, era finito per me. E credo che il vecchio maestro portasse con sé, nell'al di là, anche quel fantasma sonoro, quel suo *alter ego* vocale ch'egli quasi a mia insaputa e certo a mie spese, aveva industriosamente scoperto e costruito in me, forse per ritrovare la sua giovinezza lontana. Quando, anni dopo, mi riprovai sulla tastiera, scopersi ch'erano tornati al loro posto, infatti, il *mi* cavernoso del Grande Inquisitore e il *re* contrabbasso del pingue Osmin²⁵.

Dans « *Il lacerato spirito...* », il n'est donc pas surprenant que, si l'on peut déceler un vague hommage à Sivori²⁶ – grand Boccanegra, avonous dit –, c'est bien l'air de la basse qui s'impose. Le ton est d'ailleurs persifleur. Avatar du « vecchio maestro » – à moins que ce ne soit celui de l'élève lui-même – le « vecchio signore » « aveva trascorso i suoi anni migliori cercando invano di giungere alla perfetta esecuzione della famosa aria di Jacopo Fiesco nel *Simon Boccanegra* »²⁷ (PR, 61-62).

²⁴ « Je sus [...] que le vieux maestro [...] me considérait comme l'unique élève qui lui eût été accordé par le destin en trois lustres d'enseignement » (MP, 68).

²⁵ « L'enchantement, sinon le chant, était fini pour moi. Et je crois que le vieux maestro emportait aussi avec lui, dans l'au-delà, ce fantôme sonore, cet *alter ego* vocal que, presque à mon insu, et certainement à mes dépens, il avait industrieusement découvert et construit en moi, peut-être pour retrouver sa lointaine jeunesse. Lorsque, des années plus tard, je me mesurai de nouveau avec un clavier, je découvris en effet que le *mi* cavernoux du Grand Inquisiteur et le *ré* grave du gras Osmin étaient revenus à leur place » ; il est intéressant de relever que dans *Il successo* – le texte qui fait suite à *In chiave di « fa »* à partir de la deuxième édition de *Farfalla di Dinard* – c'est justement « un'aria del basso » que l'on interrompt par des « intempestivi applausi sul finire della prima strofa » – « applaudissements intempestifs vers la fin de la première strophe » (MP, 70) – et que confluent dans la première mouture de ce même récit nombre des personnages évoqués en 1946 – « il Grande Inquisitore, Osmin l'eunuco, Filippo II » (PR, 1176) –, auxquels viennent néanmoins s'ajouter « il servo Marcello, l'altero Jacopo Fiesco e il furente Don Ruiz Gomez de Silva » (« le valet Marcel, l'altier Jacopo Fiesco et le colérique Don Ruiz Gomez de Silva »), les rôles respectivement des *Huguenots*, de *Simon Boccanegra* et d'*Ernani* que répète la basse dans la pièce mitoyenne.

²⁶ Dans *Il successo*, nous lisons aussi l'évocation de la « morte del musicista » (PR, 59) et la conséquente « parola di ricordo che ogni anima bennata deve ai suoi maestri » (« ce mot de souvenir que toute âme bien née doit à ses maîtres » – MP, 75 –).

²⁷ « avait passé ses meilleures années en cherchant en vain à parvenir à l'exécution parfaite de l'air fameux de Jacopo Fiesco dans le *Simon Boccanegra* » (MP, 78) ; ce même air

Cependant, contrairement au premier, ce dernier se ressaisit à temps et ne meurt pas, suite néanmoins à l'horripilante expérience vécue par son ami, « un medico che aveva interrotto una brillante carriera »²⁸ (PR, 62) et qui venait souvent répéter chez le vieux monsieur : « Anche l'ex medico ritardava da molti anni l'esordio, in attesa di stagionare; poi un bel giorno perse la pazienza, un fil di raucedine gli dette di volta il cervello e l'aspirante sceriffo balzò dalla finestra... »²⁹ (PR, 62-63). Ce qui le retient de persévérer dans ses essais :

Il futuro collezionista di dischi capì il latino e non insistette più a lungo nei suoi tentativi [...]. Solo di tanto in tanto, nel farsi la barba, gli succede ancora di volgersi indietro e di intonare con voce tremula “Il lacerato spirito...”. Poi, in quello stesso momento, il fantasma del suo amico medico gli appare d'avvicino e la voce gli si estingue sulle labbra³⁰ (PR, 63).

Il n'est pas étonnant non plus que, dans *La piuma di struzzo*, la visite de « due strane figure »³¹ (PR, 64) – encore deux fantômes – soit celle de deux basses, Gaudio Mansueto et Astorre Pinti, sous les traits respectivement de Marcel³² des *Huguenots* (1836) et de Dulcamara de *L'elisir d'amore*. Et le narrateur de se produire, devant le premier, justement dans l'exécution de l'air de Jacopo Fiesco : « Lei mi condusse con sé nello sgabuzzino di un accordatore di pianoforti nonché capo della claque, e ascoltò la mia esecuzione del “Lacerato spirito”, consigliandomi di perseverare nello studio del bel canto »³³ (PR, 66). Par sa portée sym-

apparaît dans la première version d'*Il successo* citée, lorsque le narrateur se laisse surprendre à rêver d'une petite machine qui, actionnée, produirait les sons les plus difficiles (PR, 1176).

²⁸ « un médecin qui avait interrompu une brillante carrière » (MP, 79).

²⁹ « L'ex-médecin, lui aussi, retardait depuis des années son début, en attendant de mûrir ; puis un beau jour, il perdit patience, une trace d'enrouement lui monta à la tête et l'aspirant shérif sauta par la fenêtre... » (MP, 79-80) ; le shérif est, bien sûr, le personnage de Jack Rance dans *La fanciulla del West* (1910) de Puccini ; Montale semble tenir tout particulièrement à ce fait divers puisqu'il le reprend quelques années plus tard dans son compte rendu du livre de Giacomo Lauri Volpi – *Ogni grande cantante...* cit. (SM-AMS, 969) –.

³⁰ « Le futur collectionneur de disques comprit l'antienne et n'insista pas davantage dans ses efforts. [...] Seulement, de temps en temps, en se faisant la barbe, il lui arrive encore parfois de se retourner en arrière et d'entonner d'une voix tremblante “Il lacerato spirito...”. Alors le fantôme de son ami médecin apparaît tout près de lui, et sa voix s'éteint sur ses lèvres » (MP, 80).

³¹ « deux étranges personnages » (MP, 82).

³² À ce sujet, cf. aussi n. 25, p. .

³³ « Vous m'avez conduit avec vous dans le cagibi d'un accordeur de pianos, qui était aussi le chef de la claque, et vous avez écouté mon exécution du “Lacerato spirito”, en me

bolique, l'épilogue constitue une sorte de bilan de la brève expérience de Montale chanteur :

Poi riflettei che un nesso fra le due figure esisteva in me: incontrando Marcello avevo sperato, un giorno di emularne la gloria, di battere la sua pista; dividendo il digiuno di Astorre, trent'anni dopo, ho ringraziato Iddio di avermi salvato dai rischi della sua vita, sebbene per incorrere in guai anche più umilianti³⁴ (PR, 68).

Au cours des entretiens des années 1960, Montale recompose quelque peu le répertoire auquel il a renoncé à deux reprises : pour suivre son professeur, d'abord ; par son choix délibéré d'abandonner la chant, ensuite. « Mi sarebbe piaciuto Scarpia, il feroce barone Scarpia »³⁵ (SM-AMS, 1649), confie-t-il à Paolo Bernobini en 1966, ne renonçant pas à quelques appréciations critiques juste à une époque où son activité de chroniqueur musical s'achemine vers sa fin : « Egli deve essere un grande signore, deve essere malvagio, ma signorile nello stesso tempo, invece ne fanno sempre un essere volgare, malvagio, senza nessuna signorilità »³⁶. Par la même occasion, il relate également ses véritables débuts mais dans une salle vide – le théâtre de Feltre – où il a chanté l'air de Don Basilio – « La calunnia » (I, 8) – d'*Il barbiere di Siviglia* (1816). L'air de la basse dont l'exécution suscite la surprise chez les présents, un ami et le concierge de l'établissement, précise-t-il quelques mois plus tard à Leone Piccioni, affichant néanmoins une certaine insouciance dans le souvenir – « cantai, mi pare... »³⁷ (SM-AMS, 1659) –. Comme le jeune élève d'*In chiave di « fa »*, il retrouve ainsi sa voix naturelle, au détriment des aspirations de Sivori : « Il mio maestro voleva che io facessi il baritono, ma io preferivo le parti di basso, non che avessi una scarsa estensione [...], ma mi sentivo più tranquillo a cantare da basso »³⁸ (SM-AMS, 1684), ajoute-t-il en l'espace de deux ans à Achille Millo. Et il continue

conseillant de persévérer dans l'étude du bel canto » (MP, 84).

³⁴ « Puis je réfléchis qu'un lien entre ces deux figures existait en moi : en rencontrant Marcel, j'avais espéré, un jour, rivaliser avec sa gloire, marcher sur ces traces ; en partageant le jeûne d'Astorre, trente ans plus tard, j'ai remercié Dieu de m'avoir sauvé des risques de sa vie, bien que ce fût pour aboutir à des malheurs encore plus humiliants » (MP, 87).

³⁵ « J'aurais aimé Scarpia, le cruel baron Scarpia ».

³⁶ « Ça doit être un grand seigneur, un être méchant et élégant à la fois, alors qu'on en fait toujours un être vulgaire, méchant, sans aucune élégance ».

³⁷ « j'ai chanté, il me semble... ».

³⁸ « Mon professeur voulait que je sois baryton mais je préférerais les rôles de basse ; ce n'était pas à cause de limites dans l'étendue de la voix [...] mais je me sentais plus à l'aise lorsque je chantais en voix de basse ».

de développer son répertoire hypothétique, reprenant en partie les rôles souhaités en 1946 – « Pensi al Don Carlo, al Mefistofele di Gounod, e poi al Don Giovanni... »³⁹ –. À vrai dire, la tessiture du héros mozartien nous ramène davantage vers le baryton mais ici Montale peut avoir aussi songé au Commandeur, grand frère du Grand Inquisiteur auquel il pense sûrement lorsqu’il cite le titre verdien, ainsi qu’à son interlocuteur, le roi d’Espagne Philippe II. Ou même aux deux en même temps, comme pour le duo entre Rigoletto et Sparafucile (I, 7) : « Vorrei fare le due parti di Rigoletto e Sparafucile, tutti e due insieme nel duettino del primo atto, sì... [...] sono due parti in chiave di fa, basta tenersi sul leggero, così, nella parte di Rigoletto, e incupire un po’ in quella di Sparafucile »⁴⁰ (SM-AMS, 1659). Relevons la clef de fa de ce duo qui, en 1950, apparaissait dans *Il successo*, avec le finale I d’*Aida* (1871), afin de justifier la présence de la claque dans une salle d’opéra : « non sostenere con un grugnito di consenso il gargarismo che emette Sparafucile quando si allontana da Rigoletto dopo avergli proposto il turpe mercato, è mancare per lo meno di carità, di solidarietà umana »⁴¹ (PR, 56).

Ce répertoire reconstitué n’est pas totalement absent des témoignages critiques de Montale chroniqueur musical. Dans son étude très fouillée consacrée aux *Prime alla Scala*, Pier Vincenzo Mengaldo a bien dégagé la structure profonde qui sous-tend la plupart des comptes rendus de l’auteur pour le théâtre milanais. Il y reconnaît deux groupes majeurs (A et B), chacun composé respectivement de 6 et de 3 éléments : A1. informations sur l’auteur ; A2. fortune de l’œuvre en Italie et à la Scala ; A3. description de la trame ; A4. appréciations sur le livret ; A5. mise au point historique ; A6. jugement musico-théâtral ; B7. jugement sur la production ; B8. comparaisons avec les précédentes exécutions ; B9. réactions du public⁴². Avec néanmoins un certain nombre de déroga-

³⁹ À la question précédente, Montale fait également allusion à Carlo V dans l’*Ernani* verdien.

⁴⁰ « Je voudrais chanter les deux rôles de Rigoletto et de Sparafucile, les deux en même temps dans le bref duo du premier acte, oui... [...] ce sont des rôles en clef de fa, il suffit de chanter assez léger, comme cela, dans le rôle de Rigoletto, et un peu plus sombre dans celui de Sparafucile » ; sur la question, cfr. aussi Antonio Zollino, *I paradisi ambigui. Saggio su Montale e la musica*, in *Verdi e Montale. Musica e parole*, a cura di Adriana Beverini, La Spazia, Centro Studi Ligure sulla Poesia, 2001, pp. 21-22 (AZ).

⁴¹ « ne pas soutenir d’un grognement d’approbation le gargarisme que fait Sparafucile quand il s’éloigne de Rigoletto après lui avoir proposé le hideux marché, c’est manquer, pour le moins, de charité, de solidarité humaine » (MP, 71).

⁴² Cf. Pier Vincenzo Mengaldo, *Montale critico musicale*, in *La tradizione del Novecento*, Nuova serie, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 245 (PVM).

(PVM, 245-247). C'est le plus souvent aux points A6 et B7 que se fait davantage entendre le jeune chanteur derrière l'exégète. L'air des faux débuts au théâtre de Feltre – la calomnie de Don Basilio – est le seul numéro d'une partition que l'écrivain traite en tant que morceau isolé, et ce non seulement dans le contexte de l'analyse d'*Il barbiere di Siviglia*, mais aussi dans l'ensemble de la vingtaine d'opéras évoqués à différents endroits comme ayant été susceptibles d'intégrer son répertoire personnel. De B7 – « Con Nicola Rossi Lemeni si torna alle tinte forti. Il suo Don Basilio è molto caricaturale secondo il modello di Šaljapin, più recitato che cantato »⁴³ – Montale revient alors à A6 afin de donner son avis de connaisseur sur la façon d'exécuter cet air :

Come Rossini intendesse che fosse cantata l'aria della calunnia è un mistero; quasi impossibile è eseguirla in *re*, com'è scritta. Trasportata in *do* – come si fa da sempre – l'aria è suscettibile di un'esecuzione musicalmente elegante, ma da anni questa possibilità viene ignorata dagli artisti⁴⁴.

À son tour, le souhaité Scarpia est traité avant le couple protagoniste – nous somme en A6 – et avec une profusion de détails que ne saurait connaître celui-ci :

Una musica [...] che rivela anche nell'armonia uno sforzo di individuazione e un'audacia che in quel tempo hanno pochi precedenti. Questo appare oggi evidente nella figura di Scarpia, il primo e il solo baritono drammatico inventato da Puccini [...], vivo attraverso le variazioni di un paio di temi che lo scolpiscono in profondità⁴⁵.

Et si le critique renonce à s'attarder sur le duo Rigoletto-Sparafucile, il dresse un portrait très flatteur du rôle titre, afin de souligner les éléments d'originalité qui le caractérisent (A6) :

⁴³ Eugenio Montale, *Uno per uno bravissimi tutti insieme un po' meno*, « Corriere d'Informazione », 17-18 febbraio 1956, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 587) : « Avec Nicola Rossi Lemeni nous revenons aux couleurs fortes. Son Don Basilio est très caricatural, suivant le modèle de Chaliapine, davantage joué que chanté ».

⁴⁴ « Comment Rossini entendait-il que l'on chante l'air de la calomnie ? C'est un mystère. Presque impossible l'exécution en *ré*, tel que c'est écrit. Transposé en *do* – comme on le fait depuis toujours – cet air se prête à une exécution musicalement élégante mais depuis des années les artistes ignorent cette possibilité ».

⁴⁵ Eugenio Montale, « *Tosca* » *alla Scala veramente perfetta*, « Corriere d'Informazione », 11-12 dicembre 1959, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1129) : « Une musique [...] révélant, même dans l'harmonie, un effort de caractérisation et une audace qui ont peu de précédents à cette époque. Aujourd'hui ceci apparaît clairement dans le personnage de Scarpia, le premier et le seul baryton dramatique inventé par Puccini [...], vivant grâce aux variations de deux thèmes qui le sculptent en profondeur ».

...la vera novità del dramma è tutta nel personaggio del protagonista che canta come nessun baritono aveva forse mai cantato: senza romanze vere e proprie ma con declamato melodico che alterna l'invettiva all'implorazione e fa di questo ruolo uno dei più aperti al talento dell'interprete che mai siano stati creati⁴⁶.

Ce sont des accents enthousiastes que l'on retrouve à propos de cet autre rôle pour baryton qu'est Rodrigue, marquis de Posa, dans *Don Carlos* (1867) – « ...chi ascolti la musica si accorgerà che Verdi ha fatto di lui un eroe, non un baritono »⁴⁷ –, avant de se pencher justement sur le duo entre les deux basses : « ...meno sorprendono le figure di Filippo II e dell'Inquisitore perché Verdi ci ha abituati da tempo a personaggi più grandi del vero; e tuttavia mai gli era accaduto di porre a confronto due giganti di quelle proporzioni »⁴⁸ (A6).

Philippe II fait justement partie des cinq à sept personnages auxquels doit renoncer le jeune élève du récit *In chiave di « fa »*, tout comme le cité Scarpia. Exception faite pour Jago d'*Otello* (1887)⁴⁹, l'examen

⁴⁶ Eugenio Montale, *Voce ed arte per il gobbo*, « Corriere d'Informazione », 10-11 dicembre 1965, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 869) : « ...la véritable nouveauté de ce drame réside entièrement dans un rôle-titre qui chante comme peut-être aucun baryton n'avait jamais chanté : sans véritablement d'airs mais avec une déclamation mélodique qui fait alterner l'invective à l'imploration et rend ce rôle un des plus ouverts au talent de son interprète parmi tous ceux qui ont jamais été créés ».

⁴⁷ Eugenio Montale, *Grande Don Carlos*, « Corriere d'Informazione », 14-15 décembre 1960, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 743) : « ...ceux qui écoutent la musique s'apercevront que Verdi a fait de lui un héros, et non un baryton ».

⁴⁸ « ...les figures de Philippe II et de l'Inquisiteur nous étonnent moins, puisque depuis longtemps Verdi nous a habitués à des personnages plus grands que nature ; et pourtant il ne lui était jamais arrivé de mettre face à face deux géants de telles proportions » ; sur la confrontation entre ces deux personnages, cf. aussi Eugenio Montale, *Introduzione a « La traviata »* cit. (SM-AMS, 1250) : « ...quella scena musorgskiana in cui fra parlato, declamato e cantato non sono più possibili distinzioni » (« ...cette scène moussorgskienne où l'on ne peut plus distinguer entre parole, déclamation et chant »).

⁴⁹ L'appréciation en reste néanmoins plutôt réservée (A6) : « Si è rimproverato al “Credo” di Jago di interrompere l'azione; ma il torto di questo pezzo è un altro: è di essere, anche come intrinseca qualità di stile vocale, di genere ponchielliano. Non mi par dubbio che senza il Barnaba di *Gioconda* il “fuor d'opera” del “Credo” non sarebbe stato tale; e forse non aveva torto Boito proponendo, in quel luogo, un “cavilloso monologo”. Di cavillose frasi squisitamente risolte in musica la parte di Jago offre parecchi esempi » (in Eugenio Montale, *Un Otello entusiasmante*, « Corriere d'Informazione », 8-9 dicembre 1959, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1126) : « On a reproché au “Credo” de Jago d'interrompre l'action ; mais ce n'est pas là le tort de ce morceau : c'est qu'il est écrit dans le genre de Ponchielli, même dans les moments les plus qualitatifs de son style vocal. Il ne fait pas de doute que sans le Barnaba de *La Gioconda* le “temps d'arrêt” du “Credo” n'aurait pas été le même ; et peut-être Boito n'avait-il pas tort lorsqu'il proposait à la place

des mozartiens Osmin et Sarastro est relégué à la seule évaluation de la production du moment (B7), tout comme pour le protagoniste de *Boris Godounov* (1874) et Gurnemanz de *Parsifal* (1882)⁵⁰. Les rôles effectivement étudiés auprès de Sivori, pour leur part, font l'objet d'une attention assez distraite – et toujours en B7 –. Et si Valentin de *Faust* n'est cité que dans l'énumération de la distribution⁵¹, l'abord des opéras de Donizetti – *Lucia di Lammermoor* et *La Favorite* – laisse ressentir au moins une certaine compétence dans l'évaluation d'Alphonse XII – « il baritono Bastianini è un re di Castiglia più che corretto e dignitoso anche se non esplora tutte le possibilità di un personaggio che non è tutto convenzionale »⁵² – et une quelque implication personnelle dans Enrico Asthon, « ingrattissima e difficile parte »⁵³. Ce qui attribue à ce genre de considérations une forme d'exclusivité, puisque la présentation des autres chanteurs n'implique aucune allusion ni au statut ni à la tessiture

un 'insidieux monologue'. Et le rôle de Jago présente de nombreux exemples de phrases insidieuses délicieusement rendues par la musique ». La connaissance du personnage est à nouveau soulignée lorsqu'il s'agit de juger l'interprétation qu'en a donnée Tito Gobbi (B7) : « Del doppio aspetto di Jago – il brutale e il sottilmente insidioso – Tito Gobbi accentua il primo, autorevolmente, è vero, ma anche lasciando in ombra qualcosa di molto importante del personaggio » (SM-AMS, 1127 : « Des deux aspects de Jago – le brutal et le subtilement insidieux – Tito Gobbi accentue le premier, avec autorité, il est vrai, tout en laissant dans l'ombre quelque chose de très important chez ce personnage »).

⁵⁰ Cf. respectivement : Eugenio Montale, « *Il ratto dal serraglio* », « Corriere d'informazione », 8-9 maggio 1959 ; Eugenio Montale, *Per fare il « Flauto magico » ci volle anche un mineralogista*, « Corriere d'informazione », 12-13 dicembre 1955 ; Eugenio Montale, *Libertà all'anitroccolo che Rimski aveva ingabbiato*, « Corriere d'informazione », 31 gennaio-1^o febbraio 1956 ; Eugenio Montale, *Parsifal modello*, « Corriere d'informazione », 3-4 maggio 1960 ; tous in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 701, 565, 580, 731) ; soulignons néanmoins le Boris « protagonista » et la primauté accordée à l'interprétation de Boris Christoff « forte e nobile Gurnemanz, veramente all'altezza della sua massacrante parte » (« fort et noble Gurnemanz, vraiment à la hauteur de ce rôle épuisant »). Toujours chez Mozart, relevons aussi la question posée de l'identification du compositeur avec le héros de *Don Giovanni* (A5) (in Eugenio Montale, *Più zolfo che allegria nella bacchetta di Ackermann*, « Corriere d'informazione », 9-10 febbraio 1956 – AM-AMS, 581 –), autre titre évoqué dans l'interview de 1968.

⁵¹ De même que Méphisto, également rappelé dans l'entretien avec Millo (cf. Eugenio Montale, *Un « Faust » ritornato favola*, « Corriere d'informazione », 8-9 gennaio 1966, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1267).

⁵² Eugenio Montale, *La Cossotto « Favorita » al posto della Simionato*, « Corriere d'informazione », 5-6 gennaio 1962, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 783-784) : « le baryton Bastianini est un roi de Castille plus que correct et digne, même s'il n'explore pas toutes les possibilités d'un personnage qui n'est pas que conventionnel d'un bout à l'autre ».

⁵³ Eugenio Montale, *Non ci deluse mai la squisita « Lucia »*, « Corriere d'informazione », 13-14 giugno 1964, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1242) : « rôle très ingrat et difficile ».

des personnages. De même pour les deux partitions donizettiennes supposément abordées – *L'elisir d'amore* et *Don Pasquale* –, si l'on s'en tient à *In chiave di « fa »* : l'évocation de la fortune de l'œuvre (A2) met d'ailleurs davantage l'accent sur la basse comique Dulcamara que sur le baryton de Belcore⁵⁴ ; relevons néanmoins que l'analyse de la production (B7) souligne l'habileté de Sesto Bruscantini – ancien Don Pasquale et Malatesta du moment – d'être passé du registre de la basse bouffe à celui du baryton⁵⁵, ce qui n'est peut-être pas innocent de la part de Montale. Chez Verdi, en revanche, l'étude du rôle de Germont père occupe une place bien plus étendue que pour celui d'Alfredo et apparaît avant ce dernier (A6). Le personnage est apprécié pour sa nouveauté en des termes comparables à ceux que nous avons rappelés pour Rigoletto ; l'attention réservée surtout au duo avec l'héroïne laisse transparaître une connaissance bien plus poussée que celle du chroniqueur ou du spectateur :

La figura di Germont padre non è, infatti, meno nuova di quella di Violetta. Questo vecchio gentiluomo [...] è una voce nuova nel repertorio baritonale. A lui non si richiedono mezzi vocali d'eccezione. Il lungo suo duetto con Violetta è una conversazione musicale: l'accento del parlato è qui prolungato, sublimato nel canto, ma resta avvertibile [...] ; ma il fascino del duetto della *Traviata* consiste proprio nel fatto che il dialogo restra strofico, concertistico e che Germont dà la mano da un lato ancora al Carlo V dell'*Ernani*, dall'altro a quel marchese di Posa che nascerà dopo⁵⁶ (SM-AMS, 1250-1251).

Charles Quint est justement l'autre création verdienne travaillée par l'apprenti chanteur du récit de 1946 ; et en 1959, lorsqu'il reconnaît chez Ettore Bastianini « tutte le qualità che occorrono a impersonare Carlo V: voce duttile ed estesa, esemplare chiarezza di dizione e dignità di accento »⁵⁷, le chroniqueur musical semble parler en connaissance de

⁵⁴ Cf. Eugenio Montale, *Elisir sì e no*, « Corriere d'Informazione », 12-13 marzo 1964, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1225).

⁵⁵ Cf. Eugenio Montale, « *Don Pasquale* » in *misura giusta*, « Corriere d'Informazione », 22-23 gennaio 1965, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 855-856).

⁵⁶ « En effet le personnage de Germont père n'est pas moins nouveau que celui de Violetta. Ce vieux gentilhomme [...] est une voix nouvelle dans le répertoire pour baryton. On ne lui demande pas de moyens vocaux exceptionnels. Son long duo avec Violetta est une conversation musicale : ici l'accent du parlé est prolongé, sublimé dans le chant mais il est toujours perceptible [...] ; mais la séduction du duo de *La Traviata* réside justement dans le fait que le dialogue reste strophique, tel un concert, et que Germont tient par la main d'un coté encore le Carlo V d'*Ernani*, de l'autre ce marquis de Posa à naître plus tard ».

⁵⁷ Eugenio Montale, *Ernani*, « Corriere d'Informazione », 26-27 febbraio 1959, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 685) : « toutes les qualités qu'il faut pour interpréter Carlo V :

cause. Alors que plus vague reste la « torva vigoria, se non gravità »⁵⁸ reconnue chez Nicola Rossi Lemeni pour Silva (A6).

Ce rôle de basse n'appartient pas, à proprement parler, au répertoire montalien mais à celui de l'interprète en répétition dans la première mouture d'*Il successo* en compagnie de Marcel des *Huguenots* et de Jacopo Fiesco de *Simon Boccanegra*⁵⁹. Le poète semble avoir tout particulièrement tenu à ces deux personnages, puisque le premier apparaît au narrateur de *La piuma di struzzo* et que le second chante l'air dont l'*incipit* conflue dans le titre de l'autre récit, « *Il lacerato spirito...* ». Le critique de la Scala attache également une très grande importance à ces deux incarnations. Dans le compte rendu de l'opéra de Meyerbeer, il est question de Marcel à trois reprises, au cours du rappel des représentations de ce titre en Italie (A2), de l'analyse de l'œuvre (A6) et de la distribution (B7), pour celui que l'on considère comme « il più originale personaggio del dramma »⁶⁰. Pour la présentation musicale de l'*opus* verdien (A6), l'accent est mis surtout sur les voix masculines dont quatre s'inscrivent dans les registres plus graves : bien que considéré comme une de ces « parti già bell'e fatte »⁶¹, Fiesco est aussi vu comme « un personaggio musicale stupendamente abbozzato »⁶², « Paolo e il comprimario Piero – deux barytons – sono già figure dell'*Otello* »⁶³, tandis que le protagoniste – rôle par lequel est toujours évoqué Sivori, le *maestro* – « non è più un semplice baritono ma un vero uomo che si dibatte nel vaneggiamento della morte »⁶⁴, selon un jugement qui le rapproche du marquis de Posa. L'exécution (B7) semble propice à réconcilier le spectateur-critique avec celui qui avait tenté de lui donner une voix qu'il ne possédait pas :

Tanto Giangiacomo Guelfi, protagonista, che Nicolai Ghiurov (Fiesco) hanno gareggiato in potenza vocale ed espressività scenica. Del Guelfi in

voix souple et étendue, clarté exemplaire dans la diction, et dignité d'expression ».

⁵⁸ « sinistre vigueur, voire la gravité ».

⁵⁹ Cf. n. 25, p. .

⁶⁰ Eugenio Montale, *Successo esplosivo ieri sera alla Scala*, « Corriere d'Informazione », 29-30 maggio 1962, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1181) « le personnage le plus original du drame ».

⁶¹ Eugenio Montale, *I tre Verdi del « Simone »*, « Corriere d'Informazione », 11-12 maggio 1965, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1262) : « créations toutes faites ».

⁶² « un personnage musical superbement ébauché ».

⁶³ « Paolo et son acolyte Piero sont déjà des figures d'*Otello* ».

⁶⁴ « n'est plus qu'un simple baryton mais un homme à part entière qui se démène dans le délire de la mort ».

particolare si può dire ch'egli ha creato un nuovo personnage verdiano di cui finora non avevamo indovinato tutte le possibilità⁶⁵ (SM-AMS, 1263).

Le compte rendu de *Simon Boccanegra* nous semble d'autant plus significatif qu'il apparaît sous le titre *I tre Verdi del « Simone »*. Cet article date de 1965. Une quinzaine d'années plus tôt, Montale avait déjà délimité chronologiquement les trois moments essentiels de la carrière du compositeur non sans avancer quelques implications d'ordre stylistique :

Tramontato l'antiverdismo, la tenzone si svolge ora fra gli zelatori del Verdi ultimo (l'uomo che da vecchio ha finalmente imparato il mestiere – nous dit-il non sans ironie⁶⁶ – dando dei punti ai giovani) e gli ammiratori del Verdi centrale, quello del *Rigoletto*, del *Trovatore*, della *Traviata*, non decisi, questi ultimi, a buttare a mare il *Falstaff* ma altrettanto convinti che il miracolo verdiano vero si fosse già compiuto fra il '51 e il '53. Non mancano neppure verdiani che preferiscono il primissimo Verdi, quella vena che va dal *Nabucco* e dai *Lombardi* fino ai miracolosi recitativi drammatici del *Don Carlos*...⁶⁷

Ce sont des remarques encouragées par la constatation de l'évolution du goût musical en Italie, faisant par le passé s'opposer partisans de Wagner et défenseurs de Verdi. Quant à l'exécution de la Scala, ces trois Verdi se font justement ressentir dans l'opéra en question, avec néanmoins quelques nuances qui relèvent encore davantage de considérations sur le style. Le chroniqueur reconnaît alors la cause de la « scarsa vitalità »⁶⁸

⁶⁵ « Tant Giangiacomo Guelfi, protagoniste, que Nicolai Ghiurov (Fiesco) ont rivalisé en puissance vocale et en expressivité scénique. De Guelfi en particulier on peut dire qu'il a créé un nouveau personnage verdien dont jusque-là nous n'avions pas encore deviné toutes les possibilités ».

⁶⁶ À ce sujet cf. également le compte rendu à Francesco Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, Milano, Scheiwiller, 1963 in « Corriere della Sera », 6 ottobre 1963, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1221).

⁶⁷ Eugenio Montale, *Il genio che compì il lavoro di molte vite*, « Corriere della Sera », 2 ottobre 1951, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 931), compte rendu du livre d'Emilio Radius, *Verdi vivo*, Milano, Bompiani, 1951 : « Finie l'hostilité anti-verdienne, maintenant la dispute a lieu entre les défenseurs du dernier Verdi (le vieil homme qui a enfin appris son métier et a doublé les jeunes gens) et les admirateurs du Verdi du milieu, celui de *Rigoletto*, d'*Il Trovatore*, de *La Traviata*, pas décidés, ces derniers, à jeter à la mer *Falstaff* mais tout aussi convaincus que le véritable miracle verdien s'était déjà achevé entre 1851 et 1853. Il ne manque pas non plus de verdians qui préfèrent le tout premier Verdi, cette veine qui va de *Nabucco* et d'*I Lombardi* jusqu'aux miraculeux récitatifs dramatiques de *Don Carlos*... ».

⁶⁸ « faible vitalité ».

(SM-AMS, 1261) de l'œuvre dans l'intervention de trois librettistes – Verdi lui-même, qui en a ébauché le scénario, Piave et Boito qui a remanié le livret – et de trois Verdi différents :

quello dei *Lombardi* e del *Macbeth*, il Verdi della maniera nera (quello del *Don Carlo* e delle parti migliori dell'*Otello*) e infine il Verdi 'aggiornato' dei coretti ancillari, delle serenate e delle fanfare lontane, il Verdi già accusato (chissà perché) di wagnerismo: l'ultimo Verdi, insomma, nei suoi aspetti più superficiali⁶⁹.

Créé en 1857 et remanié en 1881, *Simon Boccanegra* appartient aussi bien à la deuxième qu'à la troisième phase de la carrière du *maestro*. La nouvelle tripartition tend cependant à l'inscrire dans un héritage plus ancien et dans un découpage temporel moins strictement chronologique.

Le répertoire idéal de Montale chanteur – rôles de baryton et de basse confondus –, réserve une place de choix à Verdi. Sur les dix-sept titres que nous avons pu délimiter, cinq font partie de la production du maître de Busseto (*Ernani*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Don Carlos* et *Otello*) contre quatre de Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *La Favorite* et *Don Pasquale*), trois de Mozart – *Die Entführung aus dem Serail* (1782), *Don Giovanni* (1787) et *Die Zauberflöte* (1791) –, un respectivement de Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), de Gounod (*Faust*), de Moussorgski (*Boris Godounov*), de Wagner (*Parsifal*) et de Puccini (*Tosca*). À cela s'ajoutant *Les Huguenots* de Meyerbeer et justement *Simon Boccanegra*, entendus en répétition, apparus en rêve ou liés à la mémoire du professeur de chant⁷⁰. La prépondérance de Verdi est davantage reconnaissable lorsque l'on considère le nombre des personnages évoqués. À part *Faust* – représenté par le baryton de Valentin, effectivement étudié avec Sivori, et la basse de Méphisto, souhaitée –, tous les autres doubles emplois sont verdiens : Carlo V et Silva – ce dernier uniquement entendu dans *Il successo* –, *Rigoletto* et *Sparafucile*,

⁶⁹ « celui d'*I Lombardi* et de *Macbeth*, le Verdi noir (celui de *Don Carlos* et des meilleurs moments d'*Otello*) et enfin le Verdi 'à la mode du jour', celui des jolis chœurs de jeunes filles, des sérénades et des fanfares au lointain, le Verdi que l'on accusait déjà (qui sait pourquoi) de wagnérisme : bref, le dernier Verdi dans ses aspects les plus superficiels ».

⁷⁰ Suivant le témoignage de Gianandrea Gavazzeni (*Il mio Montale*, in *Montale, la musica e i musicisti*, a cura di Roberto Iovino e Stefano Verdino, Genova, Sagep, 1996, p. 20), nous pourrions ajouter à cette liste le rôle de Lothario dans *Mignon* (1866) d'Ambroise Thomas, toujours en italien : « Quando mi farai cantare almeno il Lotario della *Mignon* ? » – « Quand me feras-tu chanter au moins Lothario dans *Mignon* ? » – (cf. aussi Stefano Verdino, *Il mancato Lotario*, in *Montale, la musica e i musicisti* cit., p. 68, puis AZ, 20-21).

Philippe II et le Grand Inquisiteur. Ce qui s'élève à un total d'une dizaine de créations verdiennes envisagées.

Pier Vincenzo Mengaldo a déjà souligné la primauté de Verdi dans l'ensemble des critiques opératiques montaliennes (PVM, 257), ainsi que le constant terme de comparaison que constitue pour lui le compositeur – « una delle bussole fondamentali della navigazione musicale di Montale »⁷¹ (PVM, 256), l'autre étant Mozart –. Il a également mis l'accent sur la totale acception du XIX^e siècle (PVM, 265), surtout italien. Ce que Piero Gelli appelle à juste titre *melodramma* et qu'il fait coïncider avec le romantisme :

In definitiva per Montale il melodramma è un miracoloso connubio di suoni e di vocalità, in cui si consuma ogni impurezza: è un regno di fuochi fatui e di cartapesta dove, per miracolo dell'arte, scoppia la scintilla dell'emozione poetica e ciò avviene soprattutto in quella che è per lui la grande stagione del melodramma italiano, cioè la stagione romantica⁷² (PG, 83).

Ce même *melodramma* qui fait que pour Montale « il solo vero romanticismo italiano »⁷³ ait trouvé son expression dans les œuvres de Bellini, de Donizetti et de Verdi (cf. aussi PG, 76-77), idée avancée en 1949, puis reproposée à deux reprises une dizaine d'années plus tard⁷⁴ (cf. notamment AGC, 122). Ce *melodramma* que l'interview imaginaire de 1946 avait déjà focalisé en tant qu'achèvement verdien : « A quello verdiano dobbiamo la sorprendente ricomparsa, in pieno Ottocento, di alcune vampe

⁷¹ « l'une des boussoles fondamentales de la navigation musicale de Montale ».

⁷² « En fin de compte, pour Montale le *melodramma* est cette conjonction miraculeuse de sons et de vocalité, dans laquelle se consume toute impureté : c'est un royaume de feux follets et de carton-pâte où, grâce au miracle de l'art, s'allume l'étincelle de l'émotion poétique ; et ceci se produit surtout dans ce qui est pour lui la grande saison du *melodramma* italien, à savoir la saison romantique ».

⁷³ Eugenio Montale, *Il tempo delle 'soubrettes'*, « Corriere della Sera », 5 aprile 1949, in *Monologhi, colloqui* cit. (SM-AMS, 1487) : « le seul véritable romantisme italien » ; ce qui n'est pas pour nous étonner chez un Montale « Abitato e assediato dalla musica, anzi più precisamente da arie, storie, fantasmi del melodramma » (« Habité, voire obsédé par la musique, et plus exactement par les airs, les histoires et les fantômes du *melodramma* »), « poeta [...] 'occupato' [...] da quella particolare 'zona' della musica che è il canto melodrammatico » (« poète [...] 'saisi' [...] par cette 'sphère' particulière de la musique qu'est le chant mélodramatique ») (GL1, 65, 66).

⁷⁴ Cf. Eugenio Montale, *Il teatro alla moda*, « Corriere della Sera », 17 giugno 1958, in *Altri scritti musicali* cit. ; Eugenio Montale, *Ernani* cit. (SM-AMS, 1081, 682-683).

del fuoco di Dante e di Shakespeare »⁷⁵ (SM-AMS, 1477) (cf. également GL1, 73). Et si le romantisme italien se résume essentiellement à l'opéra – en particulier verdien – le compositeur porte en lui-même tout l'esprit de l'unité italienne, en guise de substitut d'une poésie civile défaillante : « Tutto il nostro Risorgimento è stato accompagnato dal tantan di poeti civili, ma il grande poeta di quella stagione è Giuseppe Verdi »⁷⁶.

Incarnation du romantisme et de la rédemption nationale, Verdi est aussi au centre du débat entre bonne et mauvaise musique. À peine évoqué dans le *Paradosso della cattiva musica*⁷⁷ de 1946 – ce texte d'ouverture des *Prime alla Scala*, dédié à Massimo Mila –, le *maestro* est indirectement l'objet de la discussion qui s'engage dans une loge de théâtre entre le narrateur et le « giovane alto ed elegante »⁷⁸ du récit *Amico del popolo* de 1949, puisque c'est bien *Il trovatore* (1853) que l'on joue à la scène. Après avoir avancé que les livrets verdiens « sono di una stupidaggine insigne »⁷⁹ (PR, 790), le jeune homme ajoute : « E la musica, bè lasciamo stare... io sono per la musica pura »⁸⁰ (PR, 791). Ce qui donne à son interlocuteur l'occasion de développer en quelques mots une théorie esthétique qui est à la base de la poétique même de l'auteur (cf. aussi PVM, 239, 242). Verdi est alors cité en exemple d'un art dépositaire d'une grande partie de l'héritage populaire :

Per capire il colore del terzetto dei *Lombardi* o il colore-controriformista del *Don Carlo* non basta la sensibilità epidermica di chi si tiene al corrente delle ultime mode. Occorrono tentacoli ch'entrino nel sottosuolo di un'autentica cultura. Oscuramente, il popolo ha sempre sentito quanta parte di sé e della sua storia fosse confluita nella straordinaria incoscienza del melodramma ottocentesco⁸¹ (PR, 792).

⁷⁵ « Nous sommes redevables au *melodramma* verdien de cette surprenante réapparition, en plein XIX^e siècle, de quelques flammes du feu de Dante et de Shakespeare ».

⁷⁶ Eugenio Montale, *Resta la vena della satira*, « Corriere della Sera », 29 giugno 1969, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, « I Meridiani », t. II, p. 2927 (SM-P) : « Tout notre *Risorgimento* a été accompagné par la rengaine de la poésie civile mais le grand poète de cette saison est Giuseppe Verdi ».

⁷⁷ Eugenio Montale, *Paradosso della cattiva musica*, « La Rassegna d'Italia », I, 11 (novembre 1946), pp. 57-61, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 383-389).

⁷⁸ Eugenio Montale, *Amico del popolo*, « Corriere d'Informazione », 31 gennaio-1^o febbraio 1949, in *Prose e racconti* cit. (PR, 790) : « élégant grand jeune homme ».

⁷⁹ « sont de la plus grande niaiserie ».

⁸⁰ « Et la musique, ma foi, laissez tomber... je suis pour la musique pure ».

⁸¹ « Pour comprendre la couleur du trio d'*I Lombardi* ou la couleur contre-réformiste de *Don Carlo*, la sensibilité épidermique de ceux qui se tiennent au courant des dernières

Et le *melodramma* est justement une des expressions artistiques qui ont su pérenniser certains aspects de l'âme humaine – « ...mi interessa solo di conservare alcune dimensioni dell'anima umana. Non sono certo che se andassero perdute potrebbero risorgere un giorno, in altro modo. Solo difendendole, potremo trasformarle »⁸² (PR, 794) –, puisque, comme le relève à juste titre Pier Vincenzo Mengaldo, « Ciò che è impuro è anche più vicino alla 'vita' di ciò che è puro, ed insistere sull'impurità del melodramma equivale a sottolineare il carattere vitale ed esistenziale, non intellettualistico, di questo tipo di esperienza musicale... »⁸³ (PVM, 239). Et ce sont bien ces traits qui avaient invité le chroniqueur musical à « postulare l'esistenza di una musica senza aggettivi »⁸⁴ (SM-AMS, 387) et à arguer que « l'onesto ignorante, l'amatore della 'cattiva' musica, deve concludere che pura o impura, facile o difficile, la musica viva di domani sempre meno ci verrà da musicisti di *clan*, da fanatici »⁸⁵.

Le titre du compte rendu du livre d'Emilio Radius⁸⁶ – *Il genio che compì il lavoro di molte vite* (SM-AMS, 930-933) – est assez révélateur de l'engouement inconditionnel d'Eugenio Montale à l'égard de l'*opus* verdien dans son ensemble : « il più stupido dei geni »⁸⁷ (PR, 792), avait-il précisé quelque deux ans auparavant non sans une pointe d'ironie. Les chroniques consacrées aux opéras du compositeur ne sont pas avares de superlatifs. Ainsi *Nabucco* (1842) est-il présenté comme « una delle più

modes n'est pas suffisante. Il faut des tentacules qui entrent dans les méandres d'une culture authentique. Dans son for intérieur, le peuple a toujours senti qu'une grande partie de lui-même et de son histoire s'était déversée dans l'inconscient extraordinaire du *melodramma* du XIX^e siècle » ; la question de la supposée « volgarità di Verdi » sera à nouveau soulevée en 1964, lors du compte rendu de *L'uomo come fine* d'Alberto Moravia – « Corriere della Sera », 9 febbraio 1964 (SM-P, 2619-2620) – paru la même année (Milano, Bompiani).

⁸² « ...ce qui m'intéresse, ce n'est que la transmission de quelques facettes de l'âme humaine. Je ne suis pas sûr que si elles étaient perdues, elles pourraient renaître un jour, d'une autre manière. Nous ne pourrions les transformer qu'en les défendant ».

⁸³ « Ce qui est impur est aussi plus près de la 'vie' que ce qui est pur, et c'est souligner le caractère vital et existentiel, non intellectuel, de ce type d'expérience musicale, que d'insister sur l'impureté du *melodramma*... ».

⁸⁴ « postuler l'existence d'une musique sans adjectifs ».

⁸⁵ « l'honnête homme ignare, l'amateur de 'mauvaise' musique, doit en conclure que, pure ou impure, facile ou difficile, la musique vivante de demain sera de moins en moins le fruit de musiciens sectaires, de fanatiques ».

⁸⁶ Cf. n. 67, p. .

⁸⁷ « le plus stupide des génies ».

vive tra le opere giovanili di Verdi »⁸⁸ ; *Il trovatore* apparaît comme « la più romantica, la più irripetibile delle grandi accensioni verdiane »⁸⁹ ; *La traviata* se singularise en tant que « la più verista e in un certo senso la più borghese delle opere verdiane »⁹⁰ (SM-AMS, 849) ; tandis que l'on souligne comment *Aida* « fu sempre giustamente considerata l'opera più spettacolare di Verdi »⁹¹ et que l'on considère *Falstaff* (1893) comme « l'opera sua più eclettica »⁹². Superlatifs qui peuvent également se démarquer dans un sens négatif – mais seulement en ce qui concerne le livret –, puisque le poète reprend, sans vraiment la démentir, l'« opinione diffusa » qu' *Un ballo in maschera* (1859) est « il più scadente dei libretti musicati da Verdi, il più melodrammatico, il peggio verseggiato »⁹³. Idée reçue étrangement véhiculée par un critique qui verra chez le Cammarano de *La battaglia di Legnano* (1849) un émule du Manzoni tragique⁹⁴. C'est toutefois la référence au chef-d'œuvre qui est le plus souvent affichée, comme pour ce même *Ballo in maschera* tant dénigré – « un capolavoro, non un'opera in tutto eguale e perfetta »⁹⁵ (SM-AMS, 592) –, terme de comparaison à nouveau évoqué, non sans quelques contradictions, lorsqu'il s'agit de recenser *Il trovatore* qui « ha un colore tutto suo, che non si ripeterà nemmeno in quel più uniforme e studiato capolavoro che è il *Ballo in maschera* »⁹⁶ (SM-AMS, 798). Et si *Nabucco* est aussi l'œuvre

⁸⁸ Eugenio Montale, *Il « Nabucco » di Verdi diretto da Antonino Votto*, « Corriere d'Informazione », 2-3 giugno 1958, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 667) : « une des plus vivantes parmi les œuvres de jeunesse de Verdi ».

⁸⁹ Eugenio Montale, *L'opera, i cantanti, le scene, il pubblico*, « Corriere d'Informazione », 8-9 dicembre 1962, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 797) : « le plus romantique, le plus original des grands feux verdiens » ; sur Montale et *Il trovatore*, cf. aussi AGC, 124-125, puis le chapitre « Leonora, Manrico e il fiore dell'addio » (GL2, 199-236).

⁹⁰ « le plus veriste et dans un certain sens le plus bourgeois des opéras verdiens ».

⁹¹ Eugenio Montale, *Più bella che mai ieri sera la Scala*, « Corriere d'Informazione », 8-9 décembre 1956, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 596) : « à juste titre a toujours été considéré comme l'opéra le plus spectaculaire de Verdi ».

⁹² Eugenio Montale, *Paradosso della cattiva musica* cit. (SM-AMS, 386) : « son opéra le plus éclectique ».

⁹³ Eugenio Montale, *Finalmente alla Scala un Verdi non refrigerato*, « Corriere d'Informazione », 13-14 aprile 1956, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 591) : « le plus mauvais des livrets mis en musique par Verdi, le plus mélodramatique, celui qui a été le moins bien versifié ».

⁹⁴ Cf. Eugenio Montale, *L'opera, gli artisti, la regia, le scene*, « Corriere d'Informazione », 8-9 décembre 1961, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 773).

⁹⁵ « un chef-d'œuvre, et non pas un opéra uniforme et parfait dans tous ses aspects ».

⁹⁶ « a sa couleur toute propre qui ne se répétera pas, même dans ce chef-d'œuvre plus uniforme et plus contrôlé qu'est *Un ballo in maschera* ».

d'un génie (SM-AMS, 667) – tout comme *I Lombardi alla prima crociata* (1843) et son adaptation en français *Jérusalem* (1847), témoignages « del periodo di crisi di un genio in formazione »⁹⁷, *La traviata*, « una delle punte più alte del genio verdiano »⁹⁸ (SM-AMS, 1250), et *Don Carlos*, « una delle vette del genio poetico verdiano »⁹⁹ (SM-AMS, 743) –, *Il trovatore* est un miracle¹⁰⁰ de même qu'*Aida* (SM-AMS, 1181), tous des chefs-d'œuvre, de *Rigoletto* (SM-AMS, 869) à *Falstaff*¹⁰¹, en passant par *La traviata* et *Otello* (SM-AMS, 848, 1251, 1126). Et ce même lorsqu'il pourrait planer le doute sur l'achèvement d'un titre, comme dans le cas de *La forza del destino* (1862), « capolavoro sempre discusso » qui fait néanmoins avancer l'opinion que « in questo romanzo d'appendice scritto da un genio non c'è proprio nulla da buttar via »¹⁰². Ou lorsque cet achèvement n'est suggéré qu'indirectement pour *Macbeth* (1847, 1865), « svolta dell'arte verdiana » dont la singularité réside surtout dans sa dimension de « tragedia del tutto interiore, senza il tenore e la primadonna, senza virtuosismi vocali »¹⁰³.

Piero Gelli a déjà relevé la valeur qu'attribue Montale à la voix humaine, instrument unique au service d'une parole qui doit apparaître comme brûlée dans la musique – « bruciata nella musica » (PG, 83) – et dont le spectateur ne devrait entendre que le simple fantôme sonore – « un mero fantasma sonoro » –. Ce qu'Adriana Guarnieri Corazzol résume dans la superposition de la voix au personnage (AGC, 117). Auparavant, Pier Vincenzo Mengaldo avait aussi mis l'accent sur « l'attenzione alla

⁹⁷ Eugenio Montale, *Jerusalem restaurata*, « Corriere d'Informazione », 25-26 settembre 1963, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1219) : « d'une période de crise dans la formation de ce génie ».

⁹⁸ « une des pointes le plus élevées du génie verdien ».

⁹⁹ « un des sommets du génie poétique verdien ».

¹⁰⁰ Cf. Eugenio Montale, « *Il paese del melodramma* » di Bruno Barilli, « Solaria », VI, 3 (marzo 1931) pp. 49-51, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 926) ; il s'agit du compte rendu du livre cité dans le titre (Lanciano, Carabba, 1930).

¹⁰¹ Cf. Eugenio Montale, *Divertono sempre*, « Corriere d'Informazione », 14-15 febbraio 1957, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1046) ; puis « capolavoro comico » in Eugenio Montale, *Sono cinquanta e li dimostra*, « Corriere d'Informazione », 25-26 febbraio 1967, in *Altri scritti musicali* cit. (SM-AMS, 1277).

¹⁰² Eugenio Montale, *Una grande opera una sera difficile*, « Corriere d'Informazione », 8-9 dicembre 1965, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 866) : « chef-d'œuvre toujours remis en question [...] dans ce roman-feuilleton écrit par un génie il n'y a vraiment rien à jeter ».

¹⁰³ Eugenio Montale, *Con tinte moderne la diabolica Lady*, « Corriere d'Informazione », 15-16 febbraio 1964, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 824) : « tournant dans l'art verdien [...] tragédie tout intérieure, sans ténor ni *prima donna*, sans virtuosités vocales ».

tipologia vocale come punto di condensamento della strategia drammatica »¹⁰⁴ (PVM, 258) dans les chroniques verdiennes de l'auteur. Et il avait reconnu, dans la tendance de ce dernier à saisir la fonction de chaque personnage dans ses rapports avec les autres personnages, un des pivots de la poétique théâtrale de Verdi lui-même ; critère que le critique musical tend également à appliquer aux analyses des œuvres des autres compositeurs. Par ailleurs, il avait tout particulièrement souligné les remarques avancées au sujet des basses et des barytons verdiens.

D'une certaine manière, ces comptes rendus constituent une sorte de sacralisation de la basse et surtout du baryton verdiens. Il est en effet intéressant de remarquer que seules les voix masculines ont droit à leur définition par le biais de la mention de la typologie vocale de l'interprète et que lorsque se produit une telle explication, ce sont les tessitures plus graves – celle du baryton en tout premier lieu, suivie de celle de la basse, bien distancée – qui l'emportent nettement sur le registre aigu du ténor. Dès la première chronique verdienne – l'évoqué *Un ballo in maschera* d'avril 1956 –, la section B7 circonscrite par Mengaldo présente le « baritono Bastianini » (SM-AMS, 594) et « i due bassi, Maionica e Zaccaria, nelle quasi rembrandtiane figure dei congiurati Sameul e Tom »¹⁰⁵ par des accents lyriques qui paraissent plutôt disproportionnés par rapport au laconisme réservé aux rôles principaux, tenus par Antonietta Stella – dans la « difficile parte di Amelia » –, Giuseppe Di Stefano – qui « ha fatto ottima prova nel personaggio di Riccardo »¹⁰⁶ –, Ebe Stignani – « Ulrica era... » – et Eugenia Ratti « nella parte tutt'altro che secondaria del paggio Oscar »¹⁰⁷. À la fin de la même année, dans *Aida*, l'on définit également le baryton de Giangiacomo Guelfi en Amonasro et à nouveau les deux basse Zaccaria e Maionica, tandis que Giulietta Simonato, Antonietta Stella et « l'acclamatissimo Giuseppe Di Stefano » (SM-AMS, 599) se voient toujours privés de leur signalement vocal. Et ainsi de suite à travers les analyses à venir. Si ce phénomène est moins choquant dans des opéras comme *Falstaff* – « il baritono Tito Gobbi »

¹⁰⁴ « l'attention réservée à la typologie vocale en tant que point de condensation de la stratégie dramatique ».

¹⁰⁵ « les deux basses, Maionica e Zaccaria, dans les personnages presque rembrandtiens des conjurés Samuel et Tom ».

¹⁰⁶ « a excellentement fait ses preuves dans le personnage de Riccardo ».

¹⁰⁷ « dans le rôle nullement secondaire du page Oscar ».

(SM-AMS, 613) –, *Macbeth*¹⁰⁸ ou *Rigoletto*¹⁰⁹ où les barytons tiennent le rôle-titre, ceci est plus étonnant dans des ouvrages comme la citée *Aida*, ou encore *Ernani* dans lequel le ténor-héros – « il Corelli » (SM-AMS, 685) – passe après le « baritono Bastianini » en Carlo V. Et se renouvelle également dans des œuvres sans personnage éponyme, comme *La forza del destino* où sont sacrifiées les voix féminines – « Ilva Ligabue ha... », « Giulietta Simionato ha... » – en faveur de la basse, rappelée d'entrée de jeu – « il basso Ghiaurov » –, puis du ténor et du baryton – « Il tenore Bergonzi », « Il baritono Cappuccilli » – (SM-AMS, 866, 868). Ou dans une production aussi complexe que *Don Carlos* (SM-AMS, 745), sans véritable héros.

Bien entendu, c'est en premier lieu dans des opéras comme *Nabucco* ou *Rigoletto* que ressort la fascination de Montale pour le baryton verdien : l'auteur s'attache à ouvrir des perspectives historiques – « Tutto verdiano è il re Nabucco [...]. Comincia anzi con lui quella galleria di baritoni verdiani che durerà fino al marchese di Posa: una serie di figure che non hanno precedenti nel nostro dramma musicale »¹¹⁰ (SM-AMS, 668) – qui le font aboutir justement à *Don Carlos* plutôt qu'à *Falstaff* ; et il avance des jugements esthétiques plus poussés (SM-AMS, 869)¹¹¹.

Perspective historique qui est aussi celle des chanteurs du passé, à maintes reprises remémorés : Victor Maurel, créateur des rôles de Jago dans *Otello* et de Falstaff – mais aussi premier interprète du doge dans le *Simon Boccanegra* remanié –, Mariano Stabile et surtout Titta Ruffo. Le premier assume presque une dimension mythique, sans doute entretenue par la plus grande distanciation temporelle, puisqu'il apparaît dans les récits (PR, 61) par la suite inclus dans *Farfalla di Dinard* et qu'il devient une sorte de bon génie du « vecchio maestro », en compagnie de Francesco Navarrini (PR, 53). Le deuxième est un terme de comparaison justement dans le répertoire verdien, puisqu'il est évoqué, avec le troisième, parmi

¹⁰⁸ Cf. « il baritono Guelfi », « il basso Vinco », voire « i due tenori, il Prevedi e il Merighi », alors que « la diabolica Lady » n'est que « la Nilsson » (SM-AMS, 826-827).

¹⁰⁹ Cf. « il baritono Peter Glossop » (SM-AMS, 871), « il basso Zaccaria », avec néanmoins l'intéressante exception du « soprano Rinaldi » qui semble avoir droit à une telle appellation uniquement parce que celle du « baritono Glossop » est réitérée dans ce « vero trionfo » commun.

¹¹⁰ « Tout à fait verdien est le roi Nabucco [...] Et c'est même avec lui que commence cette galerie de barytons verdiens qui va se prolonger jusqu'au marquis de Posa : une série de portraits qui n'ont pas de précédents dans notre drame musical ».

¹¹¹ Cf. la citation p. et la n. 46.

les interprètes les plus illustres de Falstaff (SM-AMS, 612-613), et que le souvenir personnel du poète prend corps en un affrontement Jago-Otello, entièrement bâti autour de la voix de baryton :

Io ricordo uno Stabile-Jago intorno al 1914-1915. Aveva accanto a sé un Otello baritonale, potentissimo, anche se non grande artista. Eppure Stabile era senza dubbio più baritono del suo pericoloso antagonista. La voce non era chiara di colore e nel “Credo” fu anche molto robusta nel registro centrale. Perfetta l’interpretazione...¹¹²

Et si, dans la présentation du *Falstaff* de 1957, le chroniqueur dilettante se réfère à Titta Ruffo afin de souligner quelques défauts dont l’interprète de ce jour – Tito Gobbi – se fait le miroir – « ...è suo difetto quel suono strascicato che [...] è l’eredità meno felice di Titta Ruffo, un artista imitato solo nei suoi difetti »¹¹³ (SM-AMS, 613) –, c’est dans le portrait dressé à l’occasion du cinquième anniversaire de sa mort – le seul consacré à un chanteur dans l’ensemble des trois portraits musicaux de Montale¹¹⁴ – que nous ressentons cette sorte de vénération pour le « grande baritono pisano »¹¹⁵, évoqué notamment pour son Jago en des termes tout à fait saisissants quant à sa façon de s’identifier au personnage :

Nello studio di ogni nuova partitura Titta era scrupoloso fino alla mania: non per nulla la sua arte di attore fu paragonata a quella di Salvini. Arte veristica per eccellenza. Si racconta che quand’egli studiò l’*Otello* un suo fedele servitore si licenziò da lui dicendo che s’era trovato benissimo

¹¹² Eugenio Montale, *Dal teatro alla vita*, « Corriere della Sera », 21 maggio 1968, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 431) ; c’est le compte rendu de la biographie de Camilla Cederna, *Callas*, Milano, Longanesi, 1968 : « Je me souviens d’un Stabile-Jago autour de 1914-1915. Il avait à ses côtés un Otello barytonnant, très puissant, mais pas un grand artiste. Pourtant Stabile était sûrement plus baryton que son dangereux antagoniste. Quant à la couleur, sa voix n’était pas claire et son registre central fut même très vigoureux dans le “Credo”. Parfaite l’interprétation... ».

¹¹³ « ...son défaut réside dans des sons traînants qui [...] sont l’héritage le moins heureux de Titta Ruffo, un artiste qu’il n’imite que dans ses défauts ».

¹¹⁴ Les deux autres s’adressent à Gianandrea Gavazzeni et à Arturo Toscanini (parus respectivement dans le « Corriere della Sera » du 7 août 1956 et dans le « Corriere d’Informazione » des 15-16 janvier 1958, puis in *Prime alla Scala* cit. – SM-AMS, 411-416, 417-422 –) ; pour le portrait de Maria Callas, nous avons vu qu’il s’agit d’un compte rendu éditorial (cf. n. 112, p.).

¹¹⁵ Eugenio Montale, *Titta Ruffo*, « Corriere d’Informazione », 5-6 luglio 1958, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 422) : « grand baryton pisano ».

con Titta Ruffo ma che gli riusciva impossibile di vivere accanto a uno Jago!¹¹⁶ (SM-AMS, 425).

Mais là où le chanteur est grand, l'homme l'est encore davantage pour sa « semplicità esemplare, alieno da ogni divisimo »¹¹⁷, comme il sera rappelé à nouveau dix ans plus tard, en traitant justement le sujet d'un vedettariat que le baryton italien n'a pas connu (SM-AMS, 428)¹¹⁸. En 1956, ce dernier était déjà cité en tant que modèle de Tito Gobbi, Figaro dans *Il barbiere di Siviglia*, « troppo preoccupato di cantare la cavatina 'alla Titta Ruffo', impresa che oggi non riesce a nessuno »¹¹⁹ (SM-AMS, 587).

Or, il est intéressant de constater que, si l'air de Figaro (I, 2) ne fait pas partie de l'hypothétique répertoire montalien, l'opéra de Rossini est celui de ses débuts anonymes à Feltre (SM-AMS, 1649, 1659) et que Jago est un des personnages auxquels fait ses adieux le narrateur apprenti baryton du récit *In chiave di « fa »* (PR, 53). Dans le portrait consacré au chanteur, l'auteur reconnaît que sa discographie présente quelques « curiosità : si veda per esempio il "Tremin gl'insani" del *Nabucco* [...], nel quale Titta canta da solo tre parti: una di baritono e due di basso »¹²⁰ (SM-AMS, 425). À savoir, ce que Montale lui-même aurait souhaité faire pour le duo entre Rigoletto et Sparafucile (SM-AMS, 1659). Titta Ruffo apparaît ainsi comme une sorte de double du jeune chanteur qui a renoncé d'abord à sa voix psychologique de basse et ensuite à sa carrière de baryton : il est l'incarnation de ce que n'a pu ou voulu être le poète. Mais il devient également le substitut du maître de chant disparu, celui même qui avait forcé la transition de la basse naturelle vers le baryton

¹¹⁶ « Dans l'approche d'une nouvelle partition Titta était scrupuleux jusqu'à en être maniaque : ce n'est pas un hasard si son art d'acteur fut comparé à celui de Salvini. Art vériste par excellence. On raconte que lorsqu'il apprenait *Otello* un de ses fidèles domestiques préféra se licencier en disant qu'il avait été très bien auprès de Titta Ruffo mais qu'il lui était impossible de vivre aux côtés d'un Jago ! ».

¹¹⁷ « simplicité exemplaire, étranger qu'il était à toute attitude de *divo* ».

¹¹⁸ À ce sujet, nous nous permettons de renvoyer aussi à notre *Occasioni e trasmutazioni, ossia la diva, l'intellettuale e il poeta. Qualche riflessione su momenti di simbiosi tra esecuzione operistica e creazione letteraria: Maria Callas, Pier Paolo Pasolini e Eugenio Montale*, in Maria Callas, *Seducenti voci*, Roma, Bulzoni, « Novecento live », 2006, pp. 158-159.

¹¹⁹ « trop préoccupé à chanter la cavatine 'à la Titta Ruffo', exploit qui de nos jours ne réussit à personne ».

¹²⁰ « curiosités : que l'on pense par exemple au "Tremin gl'insani" de *Nabucco* [...], dans lequel Titta chante trois rôles lui-même : un rôle de baryton et deux de basse ».

fictif. À cet égard, il est aussi utile de noter le *lapsus* révélateur du compte rendu d'*Il pirata* (1827) de Bellini où le ténor est remplacé par une improbable basse au cours de la description de la trame de l'opéra (A3) : « gli altri personaggi – il duca Ernesto, partigiano degli Angiò, e Gualtiero, partigiano del re Manfredi e ora capo di pirati aragonesi – sono rispettivamente un baritono e un basso, non due figure vive »¹²¹. Dans cet autre titre qu'il n'aurait peut-être pas hésité à définir de préverdien et que le jeune Verdi n'aurait sans doute pas désavoué, l'auteur se figure inconsciemment un autre affrontement entre voix graves, comme pour les duos cités de *Rigoletto* et de *Don Carlos*, et l'attaque du sextuor du finale de l'acte I de *Nabucco* (I, 7), quoique la deuxième basse – encore l'apprenti chanteur ? – soit probablement cachée dans le chœur.

C'est une sorte de défi lancé à Sivori que nous retrouvons dans la chronique des trois opéras travaillés avec ce même professeur. Dans *La Favorite* – œuvre dont la « potenza [...] già può dirsi verdiana »¹²² (SM-AMS, 783) – ce sont « il baritono Bastianini » et « il basso Ghiaurov » – mais aussi « il tenore Gianni Raimondi » – qui voient définir leur tessiture, en lieu et place de l'héroïne, « la giovanissima Fiorenza Cossotto » (SM-AMS, 783-784). De même pour *Lucia di Lammermoor* – encore un titre précurseur de Verdi ? – où l'on souligne les emplois du « baritono Cappuccilli » et du « basso Ferrin », ce dernier dans le rôle par ailleurs plutôt secondaire de Raimondo, au détriment du couple protagoniste (SM-AMS, 1242) ; et dans *Faust* – à son tour placé sous le regard du compositeur italien (SM-AMS, 1264) – où le « poderoso basso Ghiaurov » passe devant le « tenore Nicolai Gedda », malgré le rôle-titre (SM-AMS, 1267). Des productions qui font partie du répertoire courant de l'époque et qui s'inscrivent dans le *melodramma* du XIX^e siècle, tel que l'entend l'auteur et qu'il aurait eu à cœur d'interpréter en priorité, justement en même temps que les voix graves du répertoire verdien. Tandis que pour le reste du supposé répertoire montalien, la définition des voix graves devient secondaire, comme si elle était inutile en dehors de l'*opus* verdien et de ses alentours. Chez Mozart, par exemple,

¹²¹ Eugenio Montale, *Il pirata*, « Corriere d'Informazione », 20-21 maggio 1958, in *Prime alla Scala* cit. (SM-AMS, 665) : « les autres personnages – le duc Ernesto, partisan des Angevins, et Gualtiero, partisan du roi Manfred et maintenant le chef des pirates aragonnais – sont respectivement un baryton et une basse, et non pas deux figures vivantes » ; Pier Vincenzo Mengaldo avait à son tour relevé cette inadvertance mais il avait rendu au ténor la place du baryton et non celle de la basse (PVM, 235), ce qui donnerait lieu à des remarques tout aussi intéressantes mais bien différentes.

¹²² « puissance [...] peut déjà se dire verdienne ».

le baryton n'a plus besoin de s'affirmer, même dans *Don Giovanni* où l'on se réfère uniquement au « tenore Nicola Monti » et à la « signora Schwarzkopf » (SM-AMS, 584) mais sans son registre¹²³. Dans le cité *Barbiere*, c'est le « tenore Luigi Alva » qui prime par sa détermination vocale (SM-AMS, 587). Puis dans les deux Donizetti bouffes (SM-AMS, 855, 1227), comme si le genre lui-même – peu fréquenté par Verdi – ne demandait pas à expliciter un genre de voix que le chroniqueur destinait sans doute à d'autres emplois. Et ainsi de suite à travers *Les Huguenots* (SM-AMS, 1181) et *Parsifal* (SM-AMS, 731), et même jusqu'à cette *Tosca* où l'héroïne est « la signora Renata Tebaldi » à deux reprises, et Cavaradossi un « mezzo tenore lirico mezzo tenore eroico » (SM-AMS, 1130-1131) mais seulement en A6.

Sur le plan de la définition des chanteurs, les chroniques verdiennes d'Eugenio Montale apparaissent donc comme le lieu où le jeune aspirant interprète du début des années 1920 règle ses comptes avec son propre registre et avec son professeur. Il tend à souligner la voix de baryton dans les opéras d'un compositeur – Verdi – qui a tant aimé ce genre de voix, au point de la recréer afin de lui consacrer quelques-unes de ses meilleures créations. Toutefois, dans ces mêmes analyses, l'auteur retrouve aussi sa première voix, sa voix psychologique, et tente de la réaffirmer avec autant de persévérance, comme pour lancer un défi à celui qui fut en partie un baryton verdien. Dans le compte rendu de *Rigoletto* du mois de décembre 1965 peut alors refaire surface cet « altro protagonista baritono » (SM-AMS, 870), ce Simon Boccanegra vocalement tu quelques mois auparavant (SM-AMS, 1263). L'oubli est d'autant plus significatif que la présentation du cheval de bataille d'Ernesto Sivori n'est pas retenue dans la première édition des *Prime alla Scala*, il est vrai, parue l'année même de la mort du poète, mais ayant reçu son aval¹²⁴. En matière d'omission, nous avons également relevé les « voci del sottosuolo »¹²⁵ – voix de basse justement – dans la version définitive du récit *Il successo*, à paraître dans la deuxième édition de *Farfalla di Dinard* en 1960, par rapport au texte du « Corriere della Sera » de mai 1950. Et c'est toujours dans cette première mouture que l'on lit cette sorte de parodie de la recherche de la

¹²³ Retenons cependant « il basso Kurt Boehme » – bien que précédé des deux « tenori Anton Dermota e Murray Dichie » pour *Die Entführung aus dem Serail* (SM-AMS, 701).

¹²⁴ Cf. notamment la « Nota al testo » de Gianfranca Lavezzi, dans la première édition des *Prime alla Scala*, reprise aussi in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* cit. (SM-AMS, 1797).

¹²⁵ Cf. n. 25, p. .

voix de basse qui ne parvient pas à s'affirmer : « Mi chiedo, tra parentesi, perché ai tempi nostri tali suoni non siano affidati a macchinette a tasto, piccole, da potersi nascondere sotto il giustacuore. Ci pensate: “Prega Maria, prega Maria per... per... (e giù una toccatina) meeeee...””. Che bello e sicuro effetto! »¹²⁶ (PR, 1176). Dans l'air de Jacopo Fiesco de *Simon Boccanegra* justement et sous le regard bienveillant de Vincent Maurel, voire de Titta Ruffo.

Sigles

AGC = Adriana Guarnieri Corazzol, *Montale e la Verdi-rennaissance italiana*, in *Montale a teatro*, Roma, Bulzoni, 1999.

AZ = Antonio Zollino, *I paradisi ambigui. Saggio su Montale e la musica*, in *Verdi e Montale. Musica e parole*, La Spazia, Centro Studi Ligure sulla Poesia, 2001.

GL1 = Gilberto Lonardi, *Montale, la poesia e il melodramma*, « Chroniques italiennes », XV, 57 (1/1999).

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

MP = Eugenio Montale, *La maison aux deux palmiers*, s.l., Fata Morgana, 1983.

PG = Piero Gelli, *Il 'rinnegato' baritono che giace accanto al poeta*, in *Montale a teatro* cit.

PR = Eugenio Montale, *Prose e racconti*, Milano, Mondadori, 1995, « I Meridiani ».

PVM = Pier Vincenzo Mengaldo, *Montale critico musicale*, in *La tradizione del Novecento*, Nuova serie, Firenze, Vallecchi, 1987.

SM-AMS = Eugenio Montale, *Altri scritti musicali*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Milano, Mondadori, 1996, « I Meridiani ».

SM-P = Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Milano, Mondadori, 1996, « I Meridiani », t. II.

¹²⁶ « Je me demande, entre parenthèses, pourquoi de nos jours de tels sons ne seraient pas confiés à une petite machine fournie d'une touche, si petite que l'on pourrait la cacher sous le justaucorps. Figurez-vous : “Prega Maria, prega Maria per... per... (et vas-y une petite tape) meeeee...””. Le bel effet ! Garanti ! » ; cf. aussi n. 27, p. .