



**HAL**  
open science

# Contrastes de lumières dans un kaléidoscope taché de sang. Éléments d'iconographie dans " La forza del destino " de Giuseppe Verdi

Camillo Faverzani

## ► To cite this version:

Camillo Faverzani. Contrastes de lumières dans un kaléidoscope taché de sang. Éléments d'iconographie dans " La forza del destino " de Giuseppe Verdi. Contrastes de lumières dans un kaléidoscope taché de sang. Éléments d'iconographie dans " La forza del destino " de Giuseppe Verdi, Oct 2007, Saint-Denis, France. pp.15-41. hal-00646303

**HAL Id: hal-00646303**

**<https://hal.science/hal-00646303>**

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.

# Contrastes de lumières dans un kaléidoscope taché de sang. Éléments d'iconographie dans *La forza del destino* de Giuseppe Verdi

Camillo Faverezani

Université Paris 8

Verdi che ha sempre amato i soggetti sussultanti, i drammi strazianti e furibondi, i contrasti delle tinte e delle situazioni, in questo più che strano, assurdo congegno spagnolo, ha trovato una specie d'orgia plastica, un caleidoscopio chiazato di sangue, una vera *olla potrida*<sup>1</sup>.

C'est notamment par ces mots assez caustiques que Filippo Filippi rend compte de *La forza del destino* dans un article, par ailleurs plutôt élogieux, paru dans *l'Opinione* à l'occasion de la première milanaise du 27 février 1869 ; celle-ci étant postérieure à la création saint-pétersbourgeoise d'un peu plus de six ans, suite à un remaniement du livret de Francesco Maria Piave par Antonio Ghislanzoni, engendrant également des interventions, ténues mais non négligeables, sur la partition de 1862<sup>2</sup>. Dans le considérable catalogue des opéras du compositeur, ce titre nous semble se prêter tout particulièrement à une analyse iconographique, et ce en nous appuyant sur les trois axes de lecture que nous indique involontairement le critique de l'époque. En effet, au-delà de la métaphore gastronomique à la saveur quelque peu

---

<sup>1</sup> Cité entre autres par FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, vol. III, p. 254 (nous renverrons à cette étude par le sigle FA, suivi de l'indication du volume en chiffres romains et des pages en chiffres arabes) : « Ayant toujours aimé les sujets agités, les drames déchirants et enragés, les contrastes de lumières et de situations, dans cette bien étrange et absurde machinerie espagnole, Verdi a trouvé une sorte d'orgia plastique, un kaléidoscope taché de sang, une véritable *olla potrida* » (dans notre traduction).

<sup>2</sup> Pour les variantes de l'œuvre, cf. notamment JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, London, Cassell, 1973-1981, que nous utilisons dans la traduction italienne : JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, trad. coord. da G. VINAY, Torino, EDT, 1986, vol. II, p. 464-470, 474-476, 482-554 (sigle JB).

rance – quoique plus appétissante si l'on considère qu'elle fut servie à chaud –, c'est à partir de ces ingrédients d'hémoglobine, d'ibérisme et de plasticité que nous souhaitons cuisiner notre plat, cette sorte de *bodegón* suggéré par Filippi les résumant à sa manière tous les trois. Plus sérieusement, nous allons d'abord nous pencher sur le texte poétique afin d'en dégager la couleur ; nous souhaitons ensuite en faire ressortir une éventuelle patine espagnole, notamment par le biais de la peinture ; et y rechercher enfin de plus concrètes références iconographiques, parfois à peine suggérées par Verdi lui-même.

\*\*\*

Structuré en quatre actes, *La forza del destino*<sup>3</sup> se compose de six grands tableaux, ces « *Quadri svariati*<sup>4</sup> » qu'évoque également Massimo Mila afin de circonscrire « la ricca varietà di episodi<sup>5</sup> », en citant la lettre assez polémique adressée par le *maestro* à Antonio Gallo, dans laquelle la valeur sémantique du terme se trouve être bien plus étendue que dans sa seule acception théâtrale – en italien encore plus qu'en français –, la signification plastique l'emportant sans doute sur celle du découpage dramaturgique. Les six moments en question se répartissent à hauteur de un pour les actes impairs et de deux pour les actes pairs, avec néanmoins quelques précisions pour l'épilogue. Sorte de prologue, l'acte I met en scène le palais du Marquis de Calatrava où ce père vient souhaiter la bonne nuit à sa fille Leonora avant de succomber à cause du coup de feu parti par inadvertance du pistolet de Don Alvaro, l'amant inca de souche royale ayant fait soudainement irruption afin d'enlever la jeune femme. L'acte II se partage entre deux blocs bien séparés : l'auberge du village de Hornachuelos où le frère de Leonora, Don Carlo, déguisé en étudiant, mais reconnu par cette même sœur qu'il poursuit, raconte son histoire (II, 1-4) ; le parvis, puis l'intérieur de l'église du couvent « *Madonna degli Angeli* » où la fille en fuite est accueillie par le Padre Guardiano qui accepte de lui ouvrir le chemin de l'ermitage dans la montagne (II, 5-

<sup>3</sup> Nous utilisons l'édition : FRANCESCO MARIA PIAVE, GIUSEPPE VERDI, *La forza del destino*, in GIUSEPPE VERDI, *Tutti i libretti d'opera*, a cura di PIERO MIOLI, Roma, Newton Compton, 1996, t. II, p. 142-169, et indiquons les actes en chiffres romains et les scènes en chiffres arabes.

<sup>4</sup> Cf. la lettre du 17 août 1869 de Verdi à Antonio Gallo in *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di GAETANO CESARI e ALESSANDRO LUZIO, Milano, Stucchi Ceretti, 1913, p. 619 (CL) : « *Tableaux variés* » (n.t.).

<sup>5</sup> Cf. MASSIMO MILA, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 152 (MM) : « La riche variété des épisodes » (n.t.).

10). Bien que ce soit le plus long et qu'il puisse à l'évidence être divisé en deux parties, l'acte III se déroule entièrement près de Velletri dans un campement militaire où se retrouvent et se défient le frère et l'amant après s'être juré une éternelle amitié (III, 1-9) ; suivent des scènes de masse menées par ces deux personnages populaires que sont la gitane Preziosilla et le camelot Trabuco (III, 10-14)<sup>6</sup>, par ailleurs déjà apparus dans la scène de l'auberge. L'acte IV s'ouvre sur une autre foule se pressant autour de Fra Melitone qui distribue la soupe aux pauvres dans le couvent « Madonna degli Angeli » (IV, 1-3) ; lieu où Carlo parvient à retrouver Alvaro et à le provoquer en un duel (IV, 4-5) qui doit les mener jusqu'à l'ermitage de Leonora ; le premier tombe sous les coups du second non sans avoir réussi à frapper sa sœur appelée à son secours ; Alvaro se jette dans un ravin en 1862, alors qu'il se prosterne à terre en 1869 (IV, 6-9). Ce dernier acte s'articule en réalité en trois épisodes mais, du point de vue du décor, la dernière rencontre Carlo-Alvaro a le même arrière-plan que celle entre Leonora et le Padre Guardiano à l'acte II<sup>7</sup>.

Dans sa variété, *La forza del destino* se singularise notamment en tant qu'opéra nocturne. Comme l'a relevé à juste titre Roland Mancini dans son analyse de l'œuvre « le destin d'Alvaro se tisse toujours de nuit<sup>8</sup> », avant de conclure que « la nuit aura ainsi abrité l'éveil du drame et son aboutissement » (RM, 895). Mais ceci est vrai pratiquement à chaque instant. À l'acte I, c'est l'heure de la « Buona notte » (I, 1). À l'acte II, l'Alcade annonce d'abord que « La cena è pronta<sup>9</sup> » (II, 1) et souhaite ensuite à son tour une « buona notte » (II, 4), relayé par le chœur ; ce

<sup>6</sup> Il s'agit, avec le finale de l'opéra, de l'un des deux épisodes le plus remaniés entre 1862 et 1869. Sur les transformations subies et sur les deux éléments constitutifs de l'acte, cf. notamment les éclairantes remarques de GILLES DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992, p. 314-316 (GDV).

<sup>7</sup> À ce sujet, nous avons pu consulter *La forza del destino. Opera del maestro Giuseppe Verdi. Libretto di F. M. Piave. Ordinazioni e disposizione scenica*, Milano, Ricordi, s.d., p. 3-5 (ODS), sans doute rédigées par Piave lui-même, où il est question de huit rideaux : les *tele* du n° 1 au n° 3 correspondent à notre découpage, les n°s 4 à 6 forment l'acte III et les deux derniers l'acte IV. En réalité, le passage de la « Tela N. 4 » – « Cortissima » – à la suivante n'implique pas vraiment de nouveau tableau, de même que la « Tela N. 5 », à peine plus longue – « Poco più lunga della precedente » –, peut être considérée comme une première facette du campement militaire.

<sup>8</sup> ROLAND MANCINI, *Commentaire*, in *Guide des Opéras de Verdi*, sous la direction de JEAN CABOURG, Paris, Fayard, 1990, p. 888 (RM).

<sup>9</sup> « Le dîner est prêt », dans la traduction de MICHEL ORCEL in *Guide des Opéras de Verdi*, cit., p. 836 (c'est toujours à cette édition que nous nous référons pour la traduction du livret sauf indication différente).

qui fait que Leonora, présente à l'auberge, arrive au couvent au plus profond des ténèbres, Melitone lui faisant bien remarquer que « S'apre / Alle cinque la chiesa<sup>10</sup> » (II, 6). La didascalie de l'acte III annonce sans équivoque une « Notte oscurissima<sup>11</sup> » (III, 1), bien que dans sa deuxième partie on apprenne que « Spunta il sole<sup>12</sup> » (III, 10). Seuls moments de lumière : la scène de reconnaissance entre les deux rivaux (III, 3-6), le *Rataplan* de Preziosilla (III, 10-14) et le début de l'acte IV qui prélude tout de même au « tramonto<sup>13</sup> » du finale au cours duquel « La scena si oscura lentamente<sup>14</sup> » (IV, 6). Sur cette obscurité quasi permanente se détachent deux composantes chromatiques qui vont se relayer tout le long de la trame ; en s'opposant, elles en constituent, en quelque sorte, les fondements symboliques.

Plus voyante, la première est ce « caleidoscopio chiazato di sangue » qui ouvre et clôt le livret dans sa double acception d'humeur vitale et d'héritage. Bien entendu, le premier sens est le plus souvent synonyme de mort, tel que le laisse entendre Curra, suivante de Leonora, au sujet d'Alvaro, lorsque sa jeune maîtresse semble encore hésiter entre l'affection pour son père et l'amour qui la lie à son amant – « ...Domani allor nel sangue / Suo saria Don Alvaro<sup>15</sup> » (I, 2) – ou comme se l'imagine l'héroïne elle-même en implorant l'aide de Dieu – « (Ah da un fratello salvami / Che anela il sangue mio<sup>16</sup> » (II, 3) –. Par ailleurs, c'est le sang versé par le père qui détermine l'action dramatique et est source de remords chez la jeune fille en fuite. Elle se remémore ainsi la nuit fatidique dans le magnifique récitatif qui précède la tout aussi belle *aria* de l'acte II – « Io, io del sangue di mio padre intrisa / L'ho seguito, e il perdei!...<sup>17</sup> » (II, 5) –, et ce jusqu'au moment où elle se sent enfin accueillie par le Padre Guardiano – « Più non sorge sanguinante / Di mio padre l'ombra innante<sup>18</sup> » (II, 9) –, ce nouveau « père indulgent » se singularisant par opposition au premier « père vengeur », comme l'a déjà souligné Gilles de Van avec beaucoup de justesse (GDV, 128). Don

<sup>10</sup> « L'église ouvre / à cinq heures ».

<sup>11</sup> « Nuit profonde ».

<sup>12</sup> « Le soleil se lève ».

<sup>13</sup> « crépuscule ».

<sup>14</sup> « La scène s'obscurcit lentement ».

<sup>15</sup> « Et Don Alvaro, demain, / baignerait dans son propre sang ».

<sup>16</sup> « Ah sauve-moi de mon frère / qui aspire à verser mon sang ».

<sup>17</sup> « souillée du sang de mon père, / je l'ai suivi et perdu ! »

<sup>18</sup> « Devant moi ne se dresse plus, sanglante, / l'ombre de mon père ».

Carlo saura néanmoins rappeler que, en ce qui le concerne, cette tache restera toujours indélébile :

Di': seguisti tra le squadre  
 Chi del sangue di tuo padre  
 Ti fe' il volto rosseggiar?<sup>19</sup> (III, 5)

s'interroge-t-il lorsqu'il vient de découvrir la véritable identité de Don Alvaro. C'est la cabalette dans laquelle le personnage exprime sa joie d'apprendre que, blessé, l'ancien amant de sa sœur est sauvé : il pourra donc se venger au moins sur lui de la honte subie (« Potrò alfine il traidimento / Sull'infame vendicar<sup>20</sup> »).

Le sang de Calatrava véhicule en effet deux autres éléments essentiels au développement : la malédiction – cette force du destin, *leitmotiv* de l'opéra tout entier – et la conséquente soif de vengeance du fils. Maudite est Leonora par le Marquis mourant qui, insensible au désespoir d'une fille prosternée à ses pieds, s'exclame : « Ti maledico<sup>21</sup> » (I, 4). Maudit sera celui qui osera déranger la retraite de la jeune femme dans la montagne, comme le garantit le Padre Guardiano – « A chi il divieto – frangere osasse, / O di quest'anima – scoprir tentasse / Nome o mistero, – Maledizione!<sup>22</sup> » (II, 10), relayé par le chœur des moines – « Maledizione – Maledizione » –, juste après avoir entendu s'estomper chez sa protégée la hantise de la première malédiction paternelle – « Né terribile l'ascolto / La sua figlia maledir<sup>23</sup> » (II, 9) –. Leonora réitère elle-même l'anathème à la fin de son dernier air – « Maledizione!... Maledizione!... » (IV, 6) –, lorsqu'elle entend des pas rôder autour de sa cachette. Ce maudit n'est autre qu'Alvaro. En 1862 il en est conscient dès qu'il réapparaît à la scène – « Chi preme questa terra è maledetto!...<sup>24</sup> » (IV, 7) –, bien qu'il soit amené à partager ce sort avec le couple du frère et de la sœur, du moins dans cette première mouture de l'opéra. En 1869 la constatation est presque une imprécation face au corps exsangue de sa bien-aimée – « E tu paga non eri / O vendetta di Dio!... Maledizione!...<sup>25</sup> » (IV, 9) –, avant

<sup>19</sup> « Dis, as-tu suivi dans les camps / celui qui fit rougir ton visage / du propre sang de ton père ? »

<sup>20</sup> « Enfin je vais pouvoir venger / le crime sur l'infâme ».

<sup>21</sup> « Je te maudis ».

<sup>22</sup> « À qui oserait enfreindre l'ordre / ou tenterait de découvrir de cette âme / le nom ou le secret, malédiction ! ».

<sup>23</sup> « et je ne l'entends plus / maudire sa fille ».

<sup>24</sup> « Celui qui foule cette terre est maudit... » (n.t.).

<sup>25</sup> « Tu n'étais pas rassasiée, / ô vengeance de Dieu !... Malédiction ! ».

la reprise de l'aveu – « Un maledetto io sono. / Flutto di sangue inalzasi / Fra noi...<sup>26</sup> » – devant néanmoins lui ouvrir cet épilogue que l'on a parfois vu comme une « soluzione manzoniana » (MM, 145 ; cf. aussi JB, 547). Et pourtant à Saint-Pétersbourg c'est le Padre Guardiano lui-même qui ne manque pas de relever : « Gran Dio!... sangue!... cadaveri! » (IV, *scena ultima*). C'est l'issue d'un acte où ce sang si cher au critique Filippi recouvre toutes ses acceptions : le sang d'une souche indigne de s'allier à celle des Vargas, évoqué en guise de défi par Carlo voulant décider Alvaro à se battre – « Sangue il tinge di mulatto<sup>27</sup> » (IV, 5), lui dit-il en dérision de son « stemma », les armes de sa lignée – ; le sang propre du rival battu – « È questo ancor sangue d'un Vargas<sup>28</sup> » (IV, 7) – ; le sang des liens familiaux invoqué en 1862 par un subterfuge mesquin destiné à immoler Leonora – « Del sangue tuo l'ultimo ti volge l'accento...<sup>29</sup> » (IV, 8) ; le sang de la vengeance si longuement poursuivie – « E l'onta vendicò nel sangue mio<sup>30</sup> » (IV, 9) –.

« Son vendicato!... » (IV, 8), s'écrie en effet Carlo dans la première version, juste avant de rendre le dernier soupir. C'est une quête qu'il n'a eu de cesse de poursuivre pendant trois actes. Sang et vengeance y sont toujours étroitement associés. Dès son apparition sous le déguisement de l'étudiant Pereda, il en fait état dans cette *ballata* qui assume la forme habile d'une autopromotion – « Onde il figlio, da pro' cavaliere, / La vendetta ne aveva giurato...<sup>31</sup> » (II, 4) –, puisque le preux chevalier, devant satisfaire à un code de l'honneur à la saveur médiévale, n'est autre que lui-même. L'allusion à la tache qui souille son sang s'impose alors dans le récitatif précédant son deuxième air – « E s'ei fosse quell'Indo maledetto / Che macchiò il sangue mio?...<sup>32</sup> » (III, 5) –, alors que sa soif de vengeance éclate dans la cabalette dont il a déjà été question. Dans le duo qui suit avec Alvaro, ne peut alors s'ouvrir qu'un « Insanguinato avello<sup>33</sup> » (III, 8), dans lequel doit tomber non seulement l'adversaire du moment mais aussi « l'indigna / Che il sangue suo tradì<sup>34</sup> », sous les

<sup>26</sup> « Je suis maudit. / J'ai fait jaillir un fleuve de sang / entre nous... ».

<sup>27</sup> « Il est teint de sang mulâtre ».

<sup>28</sup> « Et c'est encore le sang d'un Vargas ».

<sup>29</sup> « Ce sont les derniers mots de ton propre sang » (n.t.).

<sup>30</sup> « Il a vengé sa honte dans mon sang ».

<sup>31</sup> « Et Vargas, en homme d'honneur, / avait juré de se venger... ».

<sup>32</sup> « Et s'il était cet Indien maudit / qui a souillé ma race ?... ».

<sup>33</sup> « sépulcre sanglant ».

<sup>34</sup> « l'indigne sœur / qui a trahi son propre sang ».

coups d'une même épée que Carlo voit se teindre conjointement du sang des deux impies : « Tinto ancor del vostro sangue / Questo acciar le immergerò<sup>35</sup> ». Sang de la vengeance – étant donné que dans la version originale Carlo entend son père lui crier du ciel : « *Vendetta, vendetta!* » (III, 11) – qui aurait pu être versé dès ce premier duel et dont est horrifié l'Alvaro de 1862 – « Qual sangue sparsi!... Orrore!...<sup>36</sup> » (III, 12) – croyant avoir définitivement eu le dessus sur le provocateur et se trouvant ainsi à jamais séparé de Leonora : « Un mar di sangue or ne divide<sup>37</sup> ». Mais, nous l'avons vu, la vengeance connaît encore le sursis d'un acte, avant de s'accomplir définitivement : Vargas l'appelle dès le finale saint-petersbourgeois – « Spento mi credi, Alvaro... ma ancor vivo... / Né di vendetta più l'onor fia privo<sup>38</sup> » (IV, 5) –, son double milanais demandant à nouveau réparation par le sang :

...Del chiostro

Ove t'ascondi m'additàr la via  
L'odio e la sete di vendetta: alcuno  
Qui non sarà che ne divida; il sangue  
Solo il tuo sangue può lavar l'oltraggio  
Che macchiò l'onor mio<sup>39</sup> (IV, 5)

Par opposition, aussi bien à la nuit qu'au sang omniprésent, la deuxième composante chromatique récurrente est constituée par la lumière, tantôt naturelle et extérieure, tantôt artificielle et plus circonscrite. Les quelques moments de clarté de l'opéra servent en outre à éclairer au moins l'un des deux amants et à en traduire l'honnêteté qui les caractérise, chacun à sa manière. À l'acte I la didascalie nous informe que par la fenêtre on voit « un cielo purissimo, illuminato dalla luna<sup>40</sup> » (I, 1) et que le Marquis prend congé de sa fille « con lume in mano<sup>41</sup> » ; sa nouvelle irruption est escortée par « due Servi con lumi<sup>42</sup> » (I, 4). La nuit de la scène à l'auberge

<sup>35</sup> « Encore teint de votre sang, / je lui plongerai dans le sein ce glaive ».

<sup>36</sup> « Quel sang ai-je répandu !... Quelle horreur !... » (n.t.).

<sup>37</sup> « Une mer de sang à présent nous sépare » (n.t.).

<sup>38</sup> « Tu me crois éteint, Alvaro... mais je suis toujours en vie... / Et mon honneur ne sera plus privé de sa vengeance » (n.t.).

<sup>39</sup> « ...La haine et la soif / de vengeance m'ont conduit au cloître / où tu te cachais ; personne ici ne pourra / nous séparer ; le sang, / seul ton sang peut laver l'outrage / qui a souillé mon honneur ».

<sup>40</sup> « un ciel parfaitement pur, éclairé par la lune ».

<sup>41</sup> « un flambeau à la main ».

<sup>42</sup> « deux domestiques portant des flambeaux ».

est atténuée par « un gran focolare ardente<sup>43</sup> » (II, 1) et « una lucerna accesa<sup>44</sup> » – que multiplient par ailleurs les dispositions scéniques (ODS, 3, 6, 18) –. L'arrivée de l'héroïne au couvent de la « Madonna degli Angeli » se fait sous une « luna chiarissima<sup>45</sup> » (II, 5) ; la jeune femme aperçoit une « luce interna<sup>46</sup> » et, avant qu'elle ne formule sa requête, l'éclaire « la luce d'una lanterna<sup>47</sup> » (II, 6). À son tour, le crépuscule du finale fait s'associer une obscurité croissante et une « luna [...] splendidissima<sup>48</sup> » (IV, 6). Or, Leonora apparaît dans toutes ces scènes et Alvaro l'accompagne dans le prologue et dans l'épilogue. C'est d'ailleurs lui qui se charge d'illustrer et de défendre la principale qualité de sa promise, à savoir la pureté de celle qui est « Sospiro, luce ed anima<sup>49</sup> » (I, 3) de son cœur. Il réplique d'abord à Calatrava : « Pura siccome gli angeli / È vostra figlia, il giuro<sup>50</sup> » (I, 4). Dans sa magnifique *romanza* en ouverture de l'acte III, il s'adresse ensuite à celle qu'il croit défunte par l'appellatif « Eternamente pura<sup>51</sup> » (III, 1). Ce qu'il réitère auprès de Carlo : « No, non fu disonorata<sup>52</sup> » (IV, 5). L'absence du héros à l'acte II et donc son impossibilité de préserver les vertus de l'héroïne sont pour leur part compensées par le progressif rapprochement de Leonora de Dieu, notamment lors du passage des pèlerins (II, 3) ; ceci aboutit à la totale entente avec le Padre Guardiano (II, 9) et à l'invitation de ce dernier à le suivre confiante vers la croix, scène ainsi éclairée par une autre source de lumière diaphane : les « ceri ardenti<sup>53</sup> » (II, 10) des frères appelés au maître-autel – source de lumière sacrée qui en 1862 se renouvelle quelque peu lors de l'ultime sacrifice de la protagoniste (IV, s.u.) –.

Par contraste, Alvaro incarne le rôle solaire de l'opéra. Dès son apparition, il fait appel au soleil en tant que témoin de l'union qu'il souhaite avec Leonora et lui associe sa lignée :

---

<sup>43</sup> « une grande cheminée allumée ».

<sup>44</sup> « une lampe à huile ».

<sup>45</sup> « un splendide clair de lune ».

<sup>46</sup> « lumière intérieure ».

<sup>47</sup> « la lumière d'une lanterne ».

<sup>48</sup> « lune splendide ».

<sup>49</sup> « Soupir, lumière et âme ».

<sup>50</sup> « Votre fille est aussi pure / qu'un ange, je le jure ».

<sup>51</sup> « éternellement pure ».

<sup>52</sup> « Non, elle ne fut pas déshonorée ».

<sup>53</sup> « cierges allumés ».

E quando il sole, nume dell'India,  
 Di mia regale stirpe signore,  
 Il mondo inondi del suo splendore,  
 Sposi, o diletta, ne troverà<sup>54</sup> (I, 3).

Ce qui illustre aussi son héroïsme. La scène de sa guérison est d'ailleurs l'un des deux moments de la trame se déroulant à la lumière du jour, quoiqu'elle soit à peine visible : « Spunta l'alba lentamente<sup>55</sup> » (III, 7), nous dit la didascalie, recréant les atmosphères caractéristiques de Leonora. Cependant, face à Don Carlo, le personnage est aussitôt amené à recouvrer tout son éclat afin de revendiquer que son « stemma splende / Come rifulge il dì<sup>56</sup> » (III, 8), et ce jusque dans le huis clos du couvent à l'acte suivant : « Desso splende più che gemma...<sup>57</sup> » (IV, 5). Entre temps, le courage connaît également la consécration par Preziosilla lors de son célèbre *Rataplan* au cours duquel il est rappelé que la gloire de la patrie « Più rifulge de' figli al valor!...<sup>58</sup> » (III, 14). Et pourtant, à ce moment de l'intrigue, Alvaro s'est déjà détourné des vaines lueurs de ce monde pour implorer l'illumination divine : « ...Pietoso Iddio / Tu ispira, illumina il mio pensier...<sup>59</sup> » (III, 9). Bien que Melitone l'associe aussi à l'épisode de « la folgore<sup>60</sup> » (IV, 3) tombée sur le clocher de l'église, sans doute en guise de prélude aux retrouvailles avec le rival, devant rendre au héros toute sa première dimension guerrière.

\*\*\*

Sang et lumière forment donc ce que l'on pourrait appeler le microchromatisme de *La forza del destino*, tandis que les « *Quadri* » auxquels tient tant Verdi en forment en quelque sorte le macrochromatisme. La métaphore picturale apparaît dès la création saint-petersbourgeoise, puisque le critique Mavrikij Jakimovič Rappoport relève d'abord comment le tableau est peint par le pinceau d'un grand artiste, dans un compte rendu assez hostile qui considère l'œuvre trop hétéroclite quant aux coloris et au sujet, de telle manière que l'impression qui en découle est

<sup>54</sup> « Et quand le soleil, divinité des Indes, / seigneur de ma royale race, / mondera le monde de sa splendeur, / Il nous trouvera mariés, ô mon aimée ».

<sup>55</sup> « L'aube pointe lentement ».

<sup>56</sup> « blason resplendit / aussi pur que le jour ».

<sup>57</sup> « Il est aussi pur qu'un diamant... ».

<sup>58</sup> « de nos enfants fait briller la victoire !... ».

<sup>59</sup> « ...Dieu clément, / inspire, illumine ma pensée ».

<sup>60</sup> « la foudre ».

trop faible<sup>61</sup>. Le compositeur a ensuite recours à la comparaison dans un courrier adressé à Tito Ricordi où il est question de possibles reprises de la pièce en Italie en 1863. Il y blâme l'amateurisme des exécutions dans la péninsule,

causa la insufficienza delle masse, la trascuranza scenica, e l'ignoranza degli artisti. Se gli artisti imparassero a leggere ed a capire, se gl'Impresari a mettere in scena, se le masse sapessero fare i *piani e forti* ed andare insieme, gli effetti sarebbero diversi da quel che sono. E bada che io non domando cose straordinarie ed impossibili: domando semplicemente quello che è di assoluta necessità. È come se un pittore domandasse un po' di luce per vedere un quadro<sup>62</sup> (cité in FA, II, 733).

À une époque plus récente, Julian Budden souligne l'intérêt pictural de la source : *Don Álvaro, o la fuerza del sino* (1835) de Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano, duc de Rivas. Et ajoute que bien des détails visuels des nombreuses didascalies sont passés dans la partition de Verdi (JB, 459). Il nous rappelle également que Rivas n'est pas qu'écrivain mais aussi peintre. C'est ce qui nous mène à nous interroger sur la patine ibérique d'un opéra de source espagnole, se passant pour les trois quarts en Espagne autour de 1750.

Comme de coutume, dans sa correspondance avec Piave, Verdi se montre très exigeant quant à la versification et à l'agencement des scènes. En guise d'exemple, jetons un coup d'œil à la lettre qu'il lui adresse le 10 novembre 1861 au sujet du dénouement du livret :

Il tuono muggia piucché mai, si fanno più spessi i lampi, si odono i Frati cantare il Miserere; all'avvicinarsi di questi Alvaro torna in sé e corre

<sup>61</sup> GUGLIELMO BARBLAN, « Un po' di luce sulla prima rappresentazione della *Forza del destino* a Pietroburgo », *Verdi, Bollettino Quadrimestrale dell'Istituto di Studi Verdiani*, II, 5 (1962), p. 860, qui reproduit la presque totalité de l'article paru dans le n. 262 (1<sup>er</sup> novembre 1862 – au fait le 13 de ce mois –) du journal nationaliste *Cyn otečestva* (Fils de la patrie) dans la traduction en italien d'EDOARDA MASI.

<sup>62</sup> « à cause de l'insuffisance des masses, de la négligence du décor, et de l'incompétence des artistes. Si les artistes apprenaient à lire et à comprendre, si les *impresarii* apprenaient à mettre en scène, si les chœurs savaient chanter *piano e forte* et tous ensemble, les effets seraient bien différents de ce qu'ils sont. Mais attention : je ne demande pas de choses extraordinaires ni impossibles : je demande tout simplement ce qui est absolument nécessaire. C'est comme si un peintre demandait un peu de lumière pour voir un tableau » (n.t.).

sopra una rupe. Giunge il Guardiano seguito da tutta la comunità, e ognuno rimane stupefatto. Gran Dio! sangue cadaveri...<sup>63</sup> (cité in FA, II, 665).

Ce qui a sans doute eu une influence sur la richesse des didascalies, parfois très descriptives et foisonnantes de détails, surtout pour les intérieurs du palais Calatrava (I, 1) et de l'auberge (II, 1), puis pour le parvis du couvent (II, 5). Au sein des six ou sept tableaux que nous avons reconnus dans la trame, nous pouvons également remarquer l'alternance de moments intimistes – au cours desquels l'action avance – et d'épisodes de vie collective qui constituent le plus souvent un temps d'arrêt à la progression des événements. Dans la première catégorie s'inscrivent tout l'acte I entre Calatrava, Leonora et Alvaro, la rencontre de l'héroïne et du Padre Guardiano à l'acte II (II, 5-10), les duos Carlo-Alvaro de l'acte III (1-9), puis de l'acte IV (IV, 4-5), et l'épilogue (IV, 6-9) ; dans la seconde, nous retrouvons les conversations de la taverne relayées par Preziosilla (II, 1-4), le *Rataplan* de ce même personnage (III, 10-14) et le début de l'acte IV autour de Fra Melitone (IV, 1-3). Si pour les deux derniers cas nous assistons surtout à la peinture de tableaux de genre, dans la cuisine de Hornachuelos se déroule une scène de foule qui n'interrompt nullement l'intrigue, puisque la *ballata* de Carlo-Pereda (II, 4) informe le spectateur sur maintes péripéties des différents personnages (cf. aussi GDV, 317-318). La gitane Preziosilla est d'ailleurs une invention de Verdi-Piave, puisqu'elle n'apparaît pas dans le drame espagnol (GDV, 316). Massimo Mila s'est longuement penché sur la disparité de couleurs dans *La forza del destino* pour parvenir à la constatation que « Particolarmente sbagliato è ricondurre la caleidoscopica varietà delle scene di quest'opera al risaputo amore verdiano dei contrasti<sup>64</sup> » (MM, 148). En effet, il préfère parler d'« Allargamento dell'obiettivo drammatico<sup>65</sup> » (MM, 149) dans la perspective d'atteindre une « shakespeariana pienezza della vita<sup>66</sup> » qui prend corps grâce à « quella cornice di vita popolare<sup>67</sup> » (MM, 150), ce

<sup>63</sup> « Plus que jamais mugit le tonnerre, s'épaississent les éclairs, on entend les moines qui chantent le *Miserere* ; lorsque ces derniers approchent, Alvaro revient à lui et court au-dessus d'un ravin. Arrive le Padre Guardiano, suivi de toute la communauté, et chacun en est stupéfait. Grand Dieu ! du sang... des cadavres... » (n.t.).

<sup>64</sup> « il est tout particulièrement erroné de ramener la kaléidoscopique variété des scènes de cet opéra au bien connu amour de Verdi pour les contrastes » (n.t.).

<sup>65</sup> « élargissement de l'objectif dramatique » (n.t.).

<sup>66</sup> « plénitude de vie shakespearienne » (n.t.).

<sup>67</sup> « cet encadrement de vie populaire » (n.t.).

fornicolare di gente, accampamenti militari, taverne affollate di viaggiatori, pellegrini, conventi, tutta un'umanità indistinta che si muove, si agita, va e viene nel vario corso della vita, e quasi sommerge in sé le vicende individuali dei singoli personaggi, pur così tragiche, passionali ed esasperate<sup>68</sup>.

Il illustre ainsi ce que certains détracteurs ont pu percevoir comme une sorte de déséquilibre à l'intérieur de l'œuvre – « La disuguaglianza: i salti di valore, gli alti e bassi che vi sbalestrano dal sublime al volgare<sup>69</sup> » (MM, 152) – par une similitude fort suggestive et singulièrement parlante pour notre propos :

Spesso, nei cori di Soldati, Reclute, Vivandiere (non in quelli di pezzenti), Verdi tira via con la superba disinvoltura dell'affrescatore il quale sa benissimo che in figurazioni murali collocate ad alquanti metri di altezza non è il caso di procedere con le finezze della pittura da cavalletto, e si accontenta d'effetti di massa, di vocaboli convenzionali ai quali è affidato un compito decorativo di generica coloritura espressiva<sup>70</sup> (MM, 152-153).

Dans quelle mesure ces fresques – soient-elles le fruit de coups de pinceau approximatifs ou de l'art minutieux de l'enlumineur – s'inspirent-elles de la peinture espagnole ou en reçoivent-elles quelque influence indirecte ou inconsciente ? Et qu'en est-il de la double activité artistique de Rivas, écrivain et peintre ? La correspondance entre Verdi et Piave ne nous éclaire nullement à ce sujet. Jamais le compositeur ne demande au librettiste de lui rédiger une scène à la Vélasquez ou à la Goya, de lui dresser un portrait à la Greco ou à la Zurbarán, occupé qu'il est à lui recommander de supprimer tel ou tel vers, et de rendre tel autre plus efficace. Il ne répond pas non plus aux sollicitations de son correspondant pour ce qui est d'une possible réception de mélodies populaires espagnoles dans la partition en devenir (JB, 461). Et pourtant indéniable

<sup>68</sup> « fourmillement de gens, de campements militaires, de tavernes pleines de voyageurs, de pèlerins, de couvents, tout un monde indifférencié qui bouge, s'agite, va et vient dans le courant multiforme de la vie, et emporte presque avec lui les histoires individuelles de chaque personnage, pour tragiques, passionnelles et exaspérées qu'elles soient » (n.t.).

<sup>69</sup> « La disparité : ces écarts dans les valeurs, ces hauts et ces bas qui vous projettent du sublime au vulgaire » (n.t.).

<sup>70</sup> « Souvent, dans les chœurs de soldats, de recrues, de vivandières (pas dans ceux des gueux), Verdi avance avec la superbe disinvolture du peintre de fresques qui sait très bien que dans les représentations murales situées à un certain nombre de mètres de haut, il ne vaut pas la peine de procéder aux finitions de la peinture de chevalet, et il se contente d'effets d'ensemble, de formes conventionnelles auxquelles il attribue une fonction décorative générique dans son expression et dans ses coloris » (n.t.).

est la sensibilité de Verdi pour les arts plastiques, peinture et sculpture en particulier, comme l'attestent notamment les correspondances suivies avec des artistes tels que le peintre Domenico Morelli ou le sculpteur Vincenzo Luccardi. Cependant, avec le second, lorsqu'il est question de la première romaine de l'opéra, il se borne à des considérations sur les qualités, vocales et scéniques, des chanteurs, soulignant néanmoins que « nella *Forza del Destino* non è necessario saper fare dei solfeggi e delle cadenze, ma bisogna aver dell'anima e capire la parola ed esprimerla<sup>71</sup> » (cf. lettre du 17 février 1863 – CL, 612 –), ce qui recèle néanmoins quelques implications picturales implicites. De même, lorsque sur le chemin du retour de Saint-Pétersbourg il fait halte à Madrid pour la création de l'œuvre en Espagne, il ne tire pas profit de ce séjour pour d'éventuels enrichissements iconographiques. De la capitale espagnole, il se rend en Andalousie pour un voyage de plaisir mais ce sont surtout les beautés architecturales qui le frappent – « L'Alhambra *in primis et ante omnia*, le cattedrali di Toledo, Cordova, Siviglia meritano la riputazione che hanno<sup>72</sup> » (cf. lettre à Opprandino Arrivabene citée in FA, II, 731) –, à l'exception d' « un *Affresco* di Luca Giordano maravigliosamente bello<sup>73</sup> » admiré à l'Escorial.

Il serait donc plutôt vain de vouloir donner aux personnages de *La forza del destino* un visage issu d'ouvrages picturaux de l'art espagnol, ou de reconnaître l'un ou l'autre de nos six ou sept tableaux dans l'œuvre d'un peintre. Et pourtant il est difficile de ne pas succomber à la tentation de retrouver le Marquis de Calatrava, Leonora et son frère Carlo dans nombre de portraits d'aristocrates peints par Vélasquez ; ou encore de déceler les traits du Padre Guardiano, voire de Fra Melitone ou d'Alvaro entré au cloître chez un saint François ou d'autres moines du Greco ou de Zurbarán. Et puisque Verdi nous invite à l'Escorial, pénétrons avec lui dans cette autre *Scène d'auberge*, toile peinte par Luca Giordano autour de 1659-1660, donc bien avant sa période espagnole (aujourd'hui à Milan, collection particulière) (fig. 1). Du point de vue des chromatismes du livret, l'épisode recouvre un intérêt tout particulier puisque c'est le seul moment où se déploient d'autres couleurs que le rouge sang

<sup>71</sup> « dans la *Forza del Destino* il n'est pas nécessaire de savoir faire des solfèges et des cadences, mais il faut avoir une âme et comprendre les paroles afin de les rendre avec expression » (n.t.) ; le *Carteggio Verdi-Luccardi (1844-1876)* est annoncé comme étant de prochaine publication par l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani de Parme.

<sup>72</sup> « L'Alhambra *in primis et ante omnia*, les cathédrales de Tolède, de Cordoue et de Séville méritent leur réputation » (n.t.).

<sup>73</sup> « une fresque de Luca Giordano merveilleusement belle » (n.t.).

et que la transparence de la lumière que nous connaissons. Dans la taverne, nous apercevons en effet Preziosilla, proche parente de la *Jeune fille au tambourin* (1637), autre toile de Jusepe de Ribera (Londres, collection Drey) (fig. 2), et c'est bien sa *canzone* qui évoque le bleu clair de la poussière soulevée par le canon couleur du bronze – « Al nugolo azzurro / Del bronzo guerriero » (II, 2) –, source d'encouragement pour ceux qui partent au combat. Avec sa sombre histoire – « Truce storia » (II, 4), comme le relève le chœur –, la *ballata* de Carlo-Pereda forme son pendant dans l'agencement de la scène.

À l'instar de Trabuco, Preziosilla est également la protagoniste de la scène du campement. Il a souvent été relevé que ce moment est emprunté au *Wallensteins Lager* (1798) de Friedrich Schiller dans la traduction d'Andrea Maffei (JB, 460, 530-535 ; GDV, 314). Il est aussi important de souligner comment Verdi tenait tout particulièrement à ce tableau qu'il avait projeté dès 1849. Lors de l'avorté *L'assedio di Firenze* d'après le roman homonyme (1836) de Francesco Domenico Guerrazzi, il écrit en effet au librettiste presenti, Salvatore Cammarano :

La scena del Campo d'Orange si presta pure per fare un bel quadro drammatico musicale [...]. Nella tenda d'Orange non amerei molta gravità: vorrei vi giocasse, e nello stesso tempo vi parlasse dell'assalto andato a vuoto etc. Intanto il resto della scena vorrei rappresentasse un vero campo d'armata. C'è una scena stupenda in questo genere nel *Valesthein* di Shiller: soldati, vivandiere, zingari, astrologhi, persino un frate che predica alla maniera più comica e deliziosa del mondo. Voi non potete mettere un frate, ma potrete mettere tutto il resto, e potete anche fare un ballabile di zingare. Insomma fatemi una scena caratteristica che dia veramente l'idea di un campo d'armata<sup>74</sup>.

Les scènes de jeu (III, 1) et du moine hilarant qui danse (III, 14) confluent justement dans *La forza del destino* avec tout ce que nous

<sup>74</sup> Cf. la lettre n. 44 du 24 mars 1849 de Verdi à Cammarano, in *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di CARLO MATTEO MOSSA, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2001, p. 99-102 : « La scène du campement d'Orange se prête aussi à un beau tableau musical dramatique [...]. Sous la tente d'Orange, je ne souhaiterais pas trop de gravité : je voudrais que l'on y joue, et en même temps que l'on y parle de l'assaut qui a échoué etc. Entre temps je voudrais que le restant de la scène représente un véritable campement militaire. Dans le genre, il y a une scène magnifique dans le *Wallenstein* de Schiller : des soldats, des vivandières, des gitans, des astrologues, et même un moine qui prêche de la manière la plus drôle et la plus délicate du monde. Vous ne pouvez y mettre un moine mais pourrez y mettre tout le reste, et pouvez même faire une danse de gitanes. Enfin faites-moi une scène caractéristique qui donne vraiment l'idée d'un campement militaire » (n.t.).

connaissons de soldats, aubergistes et gitans. Signe que le retour au comique n'est pas seulement une préoccupation du Verdi des dernières années, comme en témoignent les précédentes considérations sur la versification qui en appellent à la protection de Shakespeare : « Questo misto di comico e di terribile (a uso Shakespeare) credo che farà bene e servirà anche a distrarre e togliere la monotonia di tante scene serie<sup>75</sup> ». Ce qui connaît un premier achèvement en 1862.

C'est ce mélange de comique et de tragique, voire de sacré et de profane, que nous ressentons également en présence du *Pèlerinage de San Isidro* (vers 1820-1823), peinture murale – aujourd'hui au Prado de Madrid – de Francisco Goya y Lucientes (fig. 3) dont l'œuvre est résolument plus proche de Verdi et de *La forza del destino*, tant dans l'esprit que par la chronologie. Nous y retrouvons en effet la dimension nocturne de la pièce, la truculence et la multitude du campement et même cette contamination du religieux – il s'agit bien d'un pèlerinage – et du burlesque qui caractérise à la fois la scène de l'auberge – suspendue par le passage des pèlerins (II, 3) – et la distribution de la soupe par Fra Melitone (IV, 1-2), contrecarré par le plus grave Padre Guardiano (IV, 3). Ce Goya qui nous fournit à son tour un aperçu de la taverne dans *La Rixe devant la nouvelle auberge* (1777), carton du Prado (fig. 4) éveillant aussi le souvenir du début de l'acte III (cfr. aussi ODS, 28, 33). Et pour donner un visage à Melitone, privé néanmoins de son caractère comique, entrons dans la sacristie du monastère hiéronymite de Guadalupe afin d'admirer *Fray Martin de Vizcaya faisant l'aumône* (1639), toile peinte par Francisco de Zurbarán pour cette même institution religieuse (fig. 5).

Quant à l'importance du couvent de la « Madonna degli Angeli » pour l'évolution de l'intrigue, dans la mesure où ce lieu sert de décor à la conversion des deux amants, Julian Budden rappelle sciemment l'attitude agnostique de Verdi (JB, 467). Mais il souligne aussi la fascination ressentie par le compositeur à la lecture de *I promessi sposi* d'Alessandro Manzoni. Il trace donc des parallèles entre les ecclésiastiques de l'opéra et ceux du roman, voyant chez Melitone une variante de Don Abbondio, chez l'Alvaro de l'acte IV un double de Padre Cristoforo et surtout chez le Padre Guardiano la projection du cardinal Federigo Borromeo (JB, 468). Et ce dès la version de 1862 dans laquelle il compare Alvaro s'humiliant auprès de Carlo (IV, 5) à Padre Cristoforo s'agenouillant devant

<sup>75</sup> « Je crois que ce mélange de comique et de terrible (à la façon d'un Shakespeare) fera du bien et permettra aussi de distraire et de couper la monotonie de toutes ces scènes sérieuses » (n.t.).

le noble espagnol dont il a tué le frère (JB, 541). C'est encore Zurbarán qui nous donne une image possible de ce Don Alvaro ayant désormais pris le nom de « padre Raffaele » (IV, 2, 4), chez l'un de ses ténébreux *Saint François debout, momifié* (1645), sujet de plusieurs toiles dont celle du Musée des Beaux-Arts de Lyon (fig. 6) (cfr. aussi ODS, 5). Pour ce qui est du Padre Guardiano, nous pourrions le reconnaître sous les traits du prélat dans *Saint Raphaël et l'évêque Domonte* (1680-1681), toile de Bartolomé Esteban Murillo exposée au Musée des Beaux-Arts Pouchkine de Moscou (fig. 7), ou encore dans le visage apaisé du *Portrait de fray Hortensio Félix Paravicino* (1609), toile du Greco au Museum of Fine Arts de Boston (fig. 8), quoique sans le bénéfice de l'âge qui semble de toute manière caractériser ce personnage, malgré l'absence d'indications dans les *dramatis personæ* comme dans les didascalies<sup>76</sup>. En ce qui concerne le nouveau finale de 1869, Julian Budden l'explique, en revanche, par l'irruption de l'esprit du roman dans l'opéra, suite à la rencontre de Verdi avec Manzoni, advenue en 1867 (JB, 467-468). En effet, nous n'y trouvons plus les « tuoni e lampi<sup>77</sup> » (IV, 6) de Saint-Pétersbourg, ce « cielo [...] burrascoso<sup>78</sup> » et les exigences de la lettre à Piave<sup>79</sup>, devenues les didascalies de la *scena ultima*, qui nous renvoient toujours au Greco et à sa toile du Metropolitan Museum de New York reproduisant une orageuse *Vue de Tolède* (1595-1610) (fig. 9).

Et puisque nous n'avons su résister au plaisir de retrouver les moines, revenons à Goya afin de donner un visage plus vraisemblable à la famille Vargas. Et voici apparaître Calatrava sous l'aspect sévère de *Félix Colón de Larreategui* (vers 1794), toile du Museum of Art d'Indianapolis (fig. 10) ; Leonora chez l'une des trois versions du portrait de *Maria Teresa de Vallabriga* (1783) sur panneau, puis sur toile (fig. 11) dont celle du Prado de Madrid ; Don Carlo chez le *Pedro Romero* (vers 1795-1798), autre toile du Kimbell Art Museum de Fort Worth (fig. 12).

En ce qui concerne la peinture de Rivas, son art ne nous est pas davantage d'aide et il n'a nullement exercé d'influence sur Verdi ni sur Piave. Toujours célébré en tant qu'écrivain, homme politique et diplomate, l'auteur de *Don Álvaro* est pratiquement tombé dans l'oubli en tant que

<sup>76</sup> Mais les dispositions scéniques nous disent qu'il « Avrà 70 anni » – « Dans ses 70 ans » (n.t.) – (ODS, 12).

<sup>77</sup> « tonnerres et éclairs » (n.t.).

<sup>78</sup> « ciel [...] orageux » (n.t.).

<sup>79</sup> Cf. n. 63, p. 25 de cette étude.

peintre. Et pourtant sa production est loin d'être négligeable, puisqu'il a été possible de retrouver une trace concrète de cinquante-trois de ses tableaux ; et que d'autres vagues références nous font estimer la totalité de son œuvre picturale à plus d'une centaine de pièces<sup>80</sup>. Son activité dans ce domaine peut être divisée en quatre sections : la période andalouse ou néoclassique (1814-1823) où l'aristocrate peint surtout pour son plaisir ; les années d'exil à Gibraltar, en Angleterre, à Malte et en France (1824-1834) où il devient peintre professionnel ; la phase sévillane (1838-1843) après le retour en Espagne en 1834 ; la mission diplomatique à Naples (1843-1850) (DOJ, 20-23). Sans entrer dans le détail de l'évolution du style du peintre, ce qui dépasserait les limites de cette étude, il est utile de relever qu'il ne nous reste qu'un tableau des années de jeunesse et que les titres qui nous sont parvenus nous renvoient le plus souvent à des sujets mythologiques ou historiques ; à Malte, outre des portraits de famille toujours existants, il semble avoir abordé de nombreux thèmes religieux, tandis qu'au Musée d'Orléans il subsiste une *Nature morte*. Après l'amnistie – et après la rédaction de *Don Álvaro* –, en plus de nombre d'autres portraits de membres du cercle familial et amical, il poursuit la voie du sacré dans deux séries de travaux pour la cathédrale de Séville et pour l'église de Rivas de Jarama. À Naples, les natures mortes relaient d'autres représentations d'êtres humains, aussi bien privés que religieux. Nous ne pouvons donc établir aucune relation entre son œuvre littéraire – et le drame qui nous intéresse – et l'une ou l'autre de ses réalisations plastiques auprès desquelles Verdi ou Piave auraient pu puiser au moment de créer les personnages et les atmosphères de leur opéra. Rappelons néanmoins le visage de *La Madeleine pénitente* (1846) (collection Viana) pouvant quelque peu évoquer la détresse de Leonora (fig. 13).

\*\*\*

Mais en réalité la véritable iconographie de *La forza del destino* ne se trouve pas en Espagne et elle est bien postérieure aux deux créations de 1862 et de 1869. Dans un courrier adressé à Verdi, le peintre et ami napolitain Domenico Morelli fait un croquis pour un tableau en devenir qui sera *Il Venerdi santo* (1879-1880), aussi connu sous le titre *Gli impropri* (collection Morelli). Et Verdi de réagir : « Bella la scena dei

---

<sup>80</sup> Cf. DIONISIO ORTIZ JUÁREZ, « Las pinturas del Duque de Rivas », *Goya*, 109 (Julio-Agosto 1972), p. 20 (DOJ).

frati in ginocchio: *La Vergine degli Angeli* etc., ma è soggetto d'opera<sup>81</sup> » (cf. lettre du 7 février 1880 – CL, 694 –). Cette esquisse est conservée dans la correspondance verdienne (fig. 14), alors que deux études font désormais partie de la collection Chiarandà de Naples (fig. 15)<sup>82</sup>. À ce propos, il est utile de relever qu'en reconnaissant la silhouette des moines réunis, le compositeur songe plus particulièrement au finale de l'acte II (II, 10), épisode absent de la pièce de Rivas et donc de son cru et de celui de Piave (JB, 504 ; RM, 888 ; GDV, 70). Cette suggestion se renouvelle sept ans plus tard, presque jour pour jour, lorsque le *maestro* écrit toujours à Morelli son enthousiasme pour une autre « Vergine degli Angeli », en y ajoutant d'intéressantes considérations sur sa perception de l'humain et du divin :

Da tre o quattro giorni sono in possesso delle fotografie dei tuoi quadri, magnifici l'uno più dell'altro. Ma, per me, la meraviglia delle meraviglie è la Madonna che ha la testa volta all'insù in mezzo alle nubi, e stringe colla sua la mano del Bambino. Quanta idealità, quanta poesia, e dirò meglio quanta divinità in questa testa *umana*.

Non faccio un gioco di parole, coll'*umano* e *divino*. È una impressione profonda che sento nel contemplare quella donna sotto forma umana con espressione divina<sup>83</sup> (cf. lettre du 11 janvier 1887 – CL, 631 –).

Il s'agit de la toile du même Morelli intitulé *Mater Purissima* (1879-1883), aujourd'hui conservée à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome (fig. 16).

Dans le premier échange épistolaire, cependant, le musicien pense surtout à *Otello* (1887) et demande à l'artiste un visage pour son Jago qui ne viendra pas. Et pourtant Morelli s'était déjà penché sur la pièce shakespearienne et en avait tiré deux toiles : *Otello contempla il cadavere di Desdemona* (autour de 1859) des Musei Civici di Palazzo Farnese à Plaisance (fig. 17) et *Otello e Desdemona* (autour de 1863) (collection

<sup>81</sup> « Belle la scène des moines agenouillés : *La Vergine degli Angeli* etc., mais c'est un sujet d'opéra » (n.t.).

<sup>82</sup> Cf. les reproductions dans PRIMO LEVI L'ITALICO, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*, Roma-Torino, Roux e Viarengo, 1906, p. 233, 234 (DM).

<sup>83</sup> « Depuis deux ou trois jours je suis en possession des photographies de tes tableaux, magnifiques tous les deux. Mais, pour moi, la merveille des merveilles est la Vierge à la tête tournée vers le haut au milieu des nuages, serrant dans sa main celle de l'Enfant. Quelle idéalité, quelle poésie, et je dirai même quelle divinité dans cette tête *humaine*. Ce n'est pas un jeu de mots, entre *humain* et *divin*. C'est une profonde impression que je ressens en contemplant cette femme de forme humaine et à l'expression divine » (n.t.).

particulière) (fig. 18). Il avait aussi peint d'autres sujets soit directement tirés de la production verdienne, soit étroitement liés à celle-ci : d'environ 1858 datent *Il doge Foscari* (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) (fig. 19) et *I Foscari* (Milano, Casa di Riposo per Musicisti-Fondazione Giuseppe Verdi) (fig. 20), deux toiles plus proches de *I due Foscari* de 1844 que de sa source byronienne de 1821 ; à 1859-1860 remontent *Un episodio dei Vespri siciliani* (Naples, Museo Nazionale di Capodimonte) (fig. 21) ainsi que *I Vespri siciliani* (collection particulière) (fig. 22), deux toiles qui sont très probablement le fruit de la reprise de l'opéra verdien (1855) à Naples pendant la saison 1856-1857 ; et *I profughi di Aquileia* (Napoli, Galleria dell'Accademia di Belle Arti) (fig. 23), encore une toile non dépourvue de liens avec l'*Attila* de 1846. En collaboration avec Filippo Palizzi, Domenico Morelli a enfin dressé un portrait de Verdi lui-même (1858), toile aujourd'hui conservée dans la collection Carrara Verdi de Plaisance (fig. 24).

\*\*\*

*La forza del destino, una olla potrida ?* À l'issue de cet *excursus*, il ressort que si le livret dégage une couleur propre, ce titre n'est nullement redevable d'une iconographie établie, notamment d'ascendance ibérique. Et pourtant l'attrait de Verdi pour les arts plastiques est grand, avant et après la création de cet opéra. C'est encore à Morelli qu'il confie, après avoir contemplé ses *Tentazioni di Sant'Antonio* (1878) à l'Exposition Internationale de Turin de 1880 : « Che bellezza quel *Frate!* Dicono: pare un Velasquez! ed io dico: pare un Morelli... nè più nè meno<sup>84</sup> » (cf. lettre du 12 mai 1880 – DM, 236 –). Bien des années plus tard, en répondant à un courrier d'Arrigo Boito qui lui fait part de son enthousiasme devant la voûte de l'église Saint Jean de Parme, peinte par le Corrège, il s'exclame :

Meraviglioso e seducente pittore! Tanto bello, semplice, naturale che quando lo vedo m'immagino non abbia mai avuto maestro! Grandioso talvolta come Michelangelo, colla differenza che i Profeti e gli Apostoli di Correggio li amo, quelli di Michelangelo mi fanno paura!<sup>85</sup>

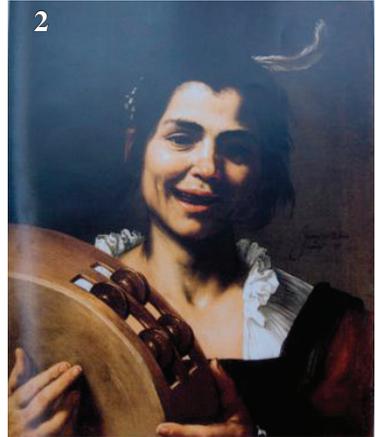
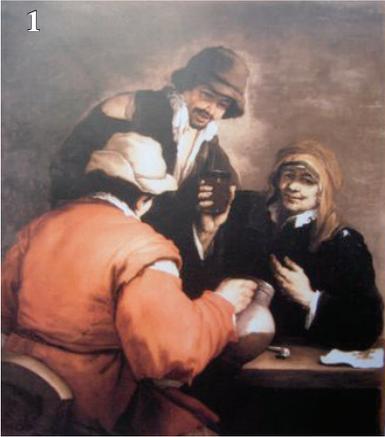
<sup>84</sup> « Quelle beauté ce *Moine!* On dit : il ressemble à un Vélasquez ! et moi je dis : il ressemble à un Morelli... ni plus ni moins » (n.t.).

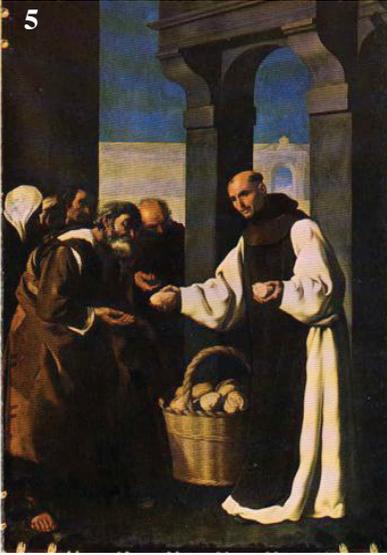
<sup>85</sup> Cf. la lettre n. 228 du 3 décembre 1894 de Verdi à Boito, in *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di MARIO MEDICI e MARCELLO CONATI, con la collaborazione di MARISA CASATI, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978, vol. I, p. 235 : « Peintre merveilleux et séduisant ! Si beau, si simple et si naturel que lorsque je le vois je m'imagine qu'il n'a jamais eu de

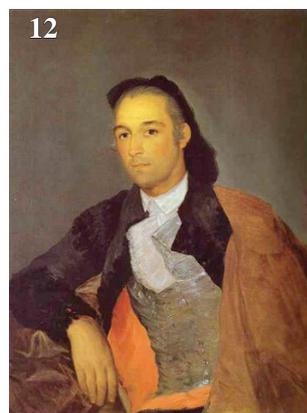
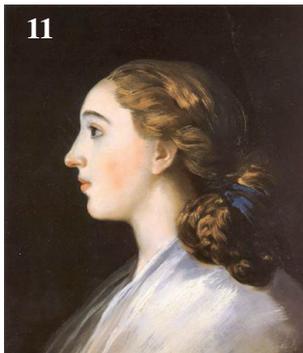
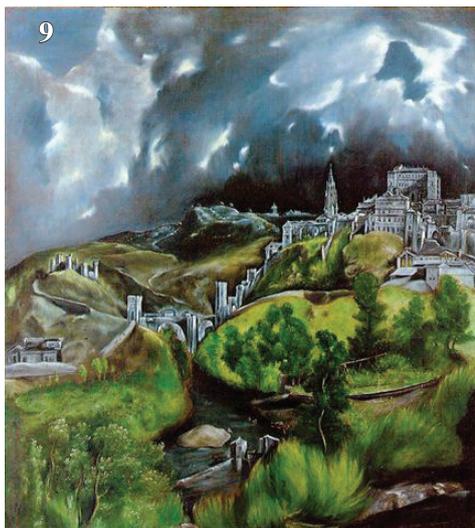
*Orgia plastica* s'il en est, *La forza del destino* est plutôt le résultat d'une série de suggestions iconographiques qui accompagnent son auteur tout le long de son existence, sans pour autant l'amener à reproduire un tableau bien déterminé. Grand amateur des arts, Verdi connaît la limite entre son art et celui de ses amis les peintres. Tel ou tel autre souvenir plastique peut donc s'insinuer dans sa conception d'un personnage, d'une scène ou d'un air, afin de donner vie à une production hybride – l'opéra – qui, ayant elle aussi sa part de plasticité, se destine à la jouissance à la fois auditive et visuelle du spectateur. Néanmoins, ce ne serait que d'une manière autonome que le saint Antoine d'un Morelli-Vélasquez oserait se glisser – que l'on nous accorde l'anachronisme – sous l'habit du Padre Guardiano, voire sous celui d'Alvaro repentant, ou que les attitudes des prophètes et des apôtres du Corrège vivraient dans les postures de Calatrava ou de Don Carlo.

---

maître ! Grandiose, parfois autant que Michel-Ange, à la différence que les Prophètes et les Apôtres du Corrège, je les aime, ceux de Michel-Ange me font peur ! » (n.t.).









17



18



19



20



21



