



**HAL**  
open science

**”Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico ”.  
Verginia entre Tite-Live, Vittorio Alfieri, Salvatore  
Cammarano et Saverio Mercadante**

Camillo Faverzani

► **To cite this version:**

Camillo Faverzani. ”Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico ”. Verginia entre Tite-Live, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano et Saverio Mercadante. ” Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico ”. Verginia entre Tite-Live, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano et Saverio Mercadante, Mar 2010, Saint-Denis, France. pp.81-100. hal-00647972

**HAL Id: hal-00647972**

**<https://hal.science/hal-00647972>**

Submitted on 1 Jul 2016

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

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

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

**Camillo Faverzani**  
*Université Paris 8*

Les vicissitudes de Verginia, plébéienne romaine sans de solides attaches historiques<sup>1</sup> – que relate Tite-Live dans le livre III de son *Histoire romaine* (III, 44-48), un événement que nous pouvons situer au milieu du V<sup>e</sup> s. av. J.-C., en l’an 303 de la fondation de la Ville – constituent un sujet qui a très tôt intéressé aussi bien Saverio Mercadante que Salvatore Cammarano. En effet, le compositeur le signale dès le mois de décembre 1839 au Teatro La Fenice de Venise, sa proposition restant toutefois sans retour<sup>2</sup>. Le librettiste en fait part à Giuseppe Verdi au mois d’avril 1848, lors des tractations qui doivent amener à la création de *La battaglia di Legnano* (1849), le *maestro* montrant plus d’une fois des réticences quant à son intérêt opératique<sup>3</sup>. L’épisode de la jeune femme sacrifiée par un père qui ne saurait la voir perdre son

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

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

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

honneur a été traité à plusieurs reprises à la scène<sup>4</sup>, notamment à l'opéra<sup>5</sup>. Cependant, la source immédiate du poète napolitain est la tragédie de Vittorio Alfieri, dont le projet remonte à mai 1777<sup>6</sup>, la rédaction à octobre et la première versification à novembre-décembre de la même année ; la seconde versification devant avoir lieu en juillet 1781.

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

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

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

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

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

rano est décédé (le 17 juillet 1852) et Mercadante devenu complètement aveugle (depuis 1862)<sup>8</sup>. La distribution affiche Marcellina Lotti Della Seta (soprano) dans le rôle de l'héroïne, Francesco Pandolfini (baryton) est son père Virginio, Giorgio Stigelli (ténor) incarne son promis Icilio et Raffaele Mirate (ténor) le décemvir Appio, leur opposant. Malgré une production désastreuse (JC, 18-20), l'opéra est accueilli chaleureusement, surtout les soirs où Mercadante se rend au théâtre (JC, 30-31)<sup>9</sup>. Il s'agit plutôt d'un succès d'estime pour un compositeur qui s'est désormais retiré de la scène. D'ailleurs, la critique ne se montre nullement tendre (JC, 20-30). Par la suite, ce titre est repris épisodiquement à Rome et à Turin au cours de la décennie suivante, une dernière fois à Naples au début du XX<sup>e</sup> siècle, avant de disparaître jusqu'en 1976<sup>10</sup>. Il a enfin été enregistré en février 2008<sup>11</sup>.

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

\*

Traditionnellement structurée en cinq actes (respectivement de cinq, quatre, trois, cinq et quatre scènes), la tragédie d'Alfieri se situe dans le Forum de Rome où s'affrontent six personnages : Virginia<sup>12</sup>, ses parents Virginio et Numitoria, son promis Icilio, le décemvir Appio Claudio et Marco, son homme de main. Le peuple de la Ville prend aussi une part active dans le déroulement de l'action, tandis que les licteurs et les fidèles d'Icilio et de Marco ne jouent qu'un rôle de comparses.

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

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

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

<sup>11</sup> Il s'agit de l'édition citée à la n. 7.

<sup>12</sup> Nous utiliserons désormais la forme italienne du prénom du personnage.

Suivant la didascalie initiale, nous pouvons arguer que toutes les péripéties de la *Virginia* alfiérienne se situent dans ce même lieu<sup>13</sup>. Toute-

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

<sup>15</sup> « La nuit étend son voile... ».

<sup>16</sup> « ...plus je touche au but... ».

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

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

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

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

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

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



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

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

\*

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

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

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

La structure musicale de l'œuvre se compose de dix numéros, très équitablement répartis entre les trois actes. Si l'acte I en compte quatre, c'est qu'il est introduit par un bref prélude suivi du grand chœur « Qui Roma gli eletti suoi figli raduna »<sup>19</sup> (I, 1). Virginia est la protagoniste même sur le plan vocal, puisqu'elle dispose de son *aria di sortita* « Sulle materne ceneri »<sup>20</sup> (I, 5), d'un duo aux actes II et III – respectivement avec Icilio (II, 2) et avec son père (III, 3) – et participe aux finales des trois actes. Sa prééminence est sans doute aussi à l'origine de la suppression de la figure maternelle. Tullia joue en effet un rôle de support, voire de confidente qui, selon les conventions opératiques de cette première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, est très rarement dévolu à la mère<sup>21</sup>. Dans son *Parere dell'autore*, Alfieri nous présente la jeune femme comme « amante e romana »<sup>22</sup> (PA, 1872), alors qu'il précise par ailleurs « amantissima di Icilio »<sup>23</sup> et ajoute « ardita »<sup>24</sup>. Dans le livret napolitain, l'absence de la mère nous semble accentuer à la fois la facette amoureuse et une certaine forme de hardiesse. En effet, ce n'est plus suite à la lettre de Virginio – lue par Numitoria (I, 1, 12-13) – que nous apprenons le sentiment liant Virginia à Icilio mais par un chœur de jeunes filles servant de relais à l'*allegro più animato* « È grande al par d'Icilio / L'amor ch'io porto ad esso!... »<sup>25</sup> (I, 5) ; ce qui extériorise davantage la joie d'un amour partagé que la tragédie ne fait que suggérer dans une grande retenue. Audace qui se reflète également

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

<sup>20</sup> « Sur la tombe de leur mère ».

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

<sup>22</sup> « amante et romaine ».

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

<sup>24</sup> « hardie ».

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

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

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

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

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

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

<sup>28</sup> « Lorsque nous serons unis devant les dieux ».

<sup>29</sup> « Il est vrai, cela serait contraire à la loi ».

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

<sup>31</sup> « Ah ! Ce n'est pas vrai ! Écoute-moi ! ».

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

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

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

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

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

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

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

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

où l'auteur de *Virginia* tend à privilégier un certain instinct rebelle à la passion amoureuse. Cependant, il décline tout mérite dans la genèse de ce rôle, puisqu'il lui a suffi de lire dans Tite-Live où le héros affiche bel et bien les mêmes traits de caractère (PA, 1872). Toutefois, le sort d'Icilio n'est pas sans avoir engendré des hésitations. L'écrivain le rappelle dans sa réponse à Calzabigi lui faisant part de son désappointement au sujet du dénouement. En effet, selon ce correspondant, à l'épilogue, le tyran apparaît en triomphateur au lieu de payer ses méfaits de sa vie (LRC, 1805). Tout en justifiant l'inutilité de faire mourir le décemvir, le dramaturge piémontais avoue alors le souci que lui a occasionné ce dernier acte : la conjuration contre l'ancien tribun qu'il avait envisagé, en un premier temps, de maintenir en vie<sup>38</sup>. Le traitement de la mort à la scène est une des grandes questions du théâtre italien de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle – et plus particulièrement des productions musicales – d'où la prolifération de scènes de folie. À cet égard, Black souligne que, si la mort violente est le plus souvent bannie des épilogues tragiques de l'époque, dans le cas de *Virginia*, Cammarano ne renonce pas au finale de 1777 (JB, 206)<sup>39</sup>. Or, la question de la représentation de la mort se pose aussi pour Icilio. Dans son cas, il s'agit bien d'un récit des événements que relatent respectivement Numitoria et Valerio. Cammarano suit ainsi Alfieri sur une voie qui lui fait choisir de sacrifier le jeune homme, tout en se bornant à évoquer son trépas : deux coups de poignard à scène ouverte auraient sans doute été excessifs, à la fois pour la censure et pour le public. Par ailleurs, les circonstances de la mort du personnage modifient quelque peu sa perception : défenseur de sa liberté personnelle, comme aime à le décrire l'auteur, le héros de la tragédie préfère se frapper lui-même plutôt que de tomber victime des conjurés, alors que son homologue opératique succombe non seulement à la trahison mais aussi aux nécessités de concision du *melodramma*.

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

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

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

Il est « padre e romano »<sup>40</sup> (PA, 1872), se souvient le dramaturge, voulant sans doute résumer par le second adjectif qu'il est « franco, libero [...], buon cittadino, prudente, ardito »<sup>41</sup> (ms. 10), ce qui ne contredit guère la perception de Calzabigi relevant aussi bien sa modération que sa résolution : « ...è più moderato [...]; ma, ove si tratta di perdere la libertà, è audace non meno, non meno risoluto »<sup>42</sup> (LRC, 1800). Or, l'absence de Numitoria rend plus intime le rapport père-fille<sup>43</sup>, notamment dans ce duo de l'acte III qui constitue en quelque sorte le paroxysme de leur déchirement (III, 3).

\*

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

<sup>40</sup> « père et romain ».

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

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

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

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

Pour ce qui est de la prépondérance du *settenario*, nous ne pouvons que convenir avec Black puisque ce vers apparaît dans presque la moitié<sup>45</sup> des strophes les plus significatives du livret<sup>46</sup>. En effet, l'usage de l'*ottonario* se trouve relégué à la cavatine d'entrée d'Appio « Ah! tant'oltre non credea »<sup>47</sup> (I, 2), à l'*allegro* analogue de Virginio « Tragge un padre orrendi giorni »<sup>48</sup> (II, 1), au duo Appio-Icilio « Si opporrebbe, è ver, la legge // E tu speri ch'io non vegga »<sup>49</sup> (III, 2) et aux deux mouvements du finale III: l'*allegro* « Suspendete... - Ah! m'odi almeno »<sup>50</sup> et l'*andante* « Ch'io t'annodi al core infranto »<sup>51</sup> (III, s.u.). L'*allegro* et l'*andante mosso* respectifs de ces deux numéros solistes sont, en revanche, en heptamètres, quoique le premier morceau interpose aussi deux *novenari* et que le second – « Oh! quante volte reduce » (II, 1) – compte plusieurs vers *sdrucchioli*; le chœur précédant le finale III emploie à son tour ces mêmes proparoxytons qui prolongent le *settenario* d'une deuxième syllabe après l'accent tonique; tandis que le *sestetto* « (All'empia sentenza le vene mi stringe »<sup>52</sup> (III, s.u.) fait un usage intéressant de *senari accoppiati*. Par ailleurs, l'utilisation de *settenari sdrucchioli* s'affiche dans presque la totalité des cas où se présente ce vers, sauf pour le bref chœur « Come insensata giace »<sup>53</sup> (III, 3), précédant le duo Virginia-Virginio. Pour sa part, le dodécasyllabe – toujours sous la forme de vers de six syllabes juxtaposés – sert aussi le tout premier chœur de patriciens « Qui Roma gli eletti suoi figli raduna »<sup>54</sup> (I, 1) et l'*allegro mosso* du duo père-fille « E piena, è compiuta la sorte funesta! »<sup>55</sup> (III, 4). Remarquons que, dans ces trois occurrences, la longueur de cette mesure, quoique artificiellement

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

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

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

<sup>48</sup> « Pendant qu'un père endure d'horribles journées ».

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

<sup>50</sup> « Arrêtez... Ah ! Au moins, écoute-moi ».

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

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

<sup>53</sup> « Prostrée au sol, elle paraît avoir perdu la raison ».

<sup>54</sup> « Ici Rome rassemble ses enfants les plus chéris ».

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

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

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

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

<sup>57</sup> « Crains, scélérat, ma colère ».

<sup>58</sup> « Lorsque nous serons unis devant les dieux ».

<sup>59</sup> « Ô jours iniques !... Ô monstres iniques !... ».

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

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



quelque peu l'écho du monologue de l'acte II alférien<sup>62</sup> – « conquider voi, feri patrizj... / ...hovvi stromenti / fatti all'eccidio popolar... »<sup>63</sup> (II, 1, 13, 16-17) –, il est tout aussi vrai que ce passage s'inspire également d'*Ottavia* (1780-1782) (AF, 147).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\*

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

---

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

## Sigles

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

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

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

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

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

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

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

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

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