

## TRADITION ET MODERNITÉ DANS LE LIVRET ITALIEN DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES : SIX EXEMPLES (1932-1935)

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL  
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI (VENISE)

Afin de fournir des fondements à la réflexion sur les six livrets italiens à traiter, il faudra avant tout tracer un tableau général des rapports entre la politique et la culture italiennes de l'entre-deux-guerres (notre choix se porte sur des livrets des années 1932-1935 pour des raisons historiques qui seront analysées sous peu). Pour commencer, l'on cherchera donc à souligner le rapport — changeant, nous le verrons — entre le pouvoir mussolinien et la production d'opéras en Italie qui, au début des années 30, paraît tout à fait bien établi. Et puisqu'il s'agit d'un domaine très étudié, il suffira de cerner quelques points plus importants que d'autres dans une perspective de recherche à la fois musicale et littéraire.

Dans les années au centre de notre étude<sup>1</sup>, Mussolini est au pouvoir depuis une dizaine d'années et le régime est installé depuis sept ans : l'un et l'autre ont eu le temps de décider deux interventions principales en matière de politique culturelle, d'où se dégage une opposition très intéressante. D'un côté, on constate l'imposition de mythes, contenus et thèmes rattachés à l'idée nationale, voire liés, de différentes façons, au passé ; de l'autre,

---

<sup>1</sup> Les opéras choisis pour cette étude sur les livrets sont : *Palla de' Mozzi* (Forzano et Marinuzzi, 1932), *La Favola d'Orfeo* (Pavolini, d'après Poliziano, et Casella, 1932), *La Fiamma* (Guastalla et Respighi, 1934), *Nerone* (Targioni Tozzetti, d'après Cossa, et Mascagni, 1934), *Orsòolo* (Pizzetti, 1935), *Giulio Cesare* (Malipiero, d'après Shakespeare, 1935).

cette même idée nationale s'exprime au travers d'une exigence très forte de compétition européenne qui insiste sur la visibilité de l'Italie en tant que pays moderne, en lice dans la vie artistique étrangère. Dans l'analyse des livrets, on pourra retrouver les sujets et les contenus du premier type d'intervention, tandis que le deuxième empiète plutôt sur la dramaturgie et le rapport texte/musique.

Le nationalisme constitue en fait la base de l'idéologie du régime et ce dernier a besoin des intellectuels (écrivains, peintres, musiciens), ce qui continue de susciter, dans les années 30, des milliers de témoignages et de déclarations concernant le principe de l'autarcie artistique (autant économique que militaire). Dans notre cas, l'idée que la musique italienne, avec sa grandeur passée et présente, soit obligée de répondre à tous les besoins musicaux de la nation, alimente les débats, toujours très nombreux, sur ce que l'on doit faire en matière de création et de diffusion musicales, dans une perspective de protectionnisme<sup>2</sup>. Cette idée penche évidemment pour la tradition. Mais à côté de ce principe d'autarcie il fallait, cependant, admettre un penchant pour la compétition internationale, il fallait songer à la grandeur, voire à une prééminence de l'Italie vis-à-vis des produits musicaux étrangers ; ce qui conduisait à une sorte d'obligation d'être au plus haut niveau, et même au-dessus des autres, du moins en ce qui concerne la représentation des opéras. Cette dernière perspective penche évidemment du côté de la modernité<sup>3</sup>.

Voilà donc le double défi de la tradition et de la modernité qui nourrit le lien entre la politique et l'art et qui permet d'aboutir au sujet principal de cette recherche à propos des livrets de l'époque. Si, pour vivre et avoir du succès, les intellectuels ont besoin du pouvoir politique, surtout après le début de la censure, en 1927, le régime aussi a besoin d'eux. Le mythe de la romanité, celui du *melodramma* (XVIII<sup>e</sup> siècle) ou bien de la musique italienne ancienne (XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle) se propage ainsi dans la production de musique nouvelle. Toutefois, l'on trouve un courant moderne de production musicale qui naît en regard de la scène internationale : qu'il s'agisse du Festival de Musique Contemporaine de Venise (1930) ou bien du Mai Musical Florentin (1935), où l'on représente l'ancien, le *melodramma*, et aussi la nouveauté avec des moyens somptueux (même expérimentaux, en ce qui concerne la mise en scène et la scénographie), qui promeuvent l'image de richesse culturelle et matérielle poursuivie par le régime<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Cf., notamment, I. PIZZETTI, « Questa nostra musica », *Pan*, I-II, 1933-1934, pp. 331-341. Pour un point de vue général sur ce sujet, cf. L.S. URAS, *Nazionalismo in musica. Il caso Pizzetti dagli esordi al 1945*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2003. Pour ce qui concerne les liens entre histoire culturelle et histoire politique de cette période, cf. D. FORGACS, *Italian Culture in the Industrial Era 1880-1980*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1990, chapitres 3 et 4. Pour un panorama de l'époque mussolinienne considérée dans tous ses aspects, cf. R. ILLIANO (éd.), *Italian Music during the Fascist Period*, Brepols, Turnhout, 2004.

<sup>3</sup> On la trouve surtout dans les écrits de Casella : cf. A. CASELLA, 21 + 26 (1931), a c. di A.C. Pellegrini, Firenze, Olschki, 2001. Sur Casella, cf. V. BERNARDONI, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia, Fondazione Levi, 1986, pp. 23-28, et M. DE SANTIS, « Casella nel ventennio fascista », dans *Italian Music during the Fascist Period*, *op. cit.*, pp. 371-400.

<sup>4</sup> Il s'agit du côté moderniste et compétitif du régime, cf. F. NICOLODI, « Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre », dans *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80*, (éd. F. NICOLODI), Firenze, Olschki, 1981, pp. 141-203.

Modernité et tradition se croisent ainsi, à cette époque, avec un nombre presque infini de combinaisons. Dans tous les domaines, se renforce en même temps ce qu'on a appelé *la fabbrica del consenso* (la fabrique de l'agrément) : une participation active, rentable, et répandue – quelquefois forcée, mais souvent enthousiaste – des intellectuels au régime, à partir du Manifeste des intellectuels du fascisme rédigé par Giovanni Gentile et d'autres en 1925 et signé, notamment, par les compositeurs Alfano, Pizzetti, Barilli et Marinuzzi<sup>5</sup>. De la part du pouvoir, l'intérêt pour le monde de la musique est tout à fait remarquable et se focalise sur la personnalité même de Mussolini : violoniste amateur, passionné de musique, le chef du gouvernement a rapidement compris que la musique en tant qu'expression du « génie italien » (surtout le *melodramma*) peut réaliser son idée à lui d'une grandeur nationale, en promouvant à la fois la tradition, avec ses produits d'antan, et la modernité, avec ses moyens actuels. En vertu de son goût pour la musique, il a ainsi bientôt créé tout un monde et un système d'organisation de la vie musicale où les compositeurs, les critiques et les interprètes constituent une sorte de grande cour personnelle de postulants, protégés, et bien-aimés. Ainsi, tout en étant surveillée de près, la musique est en même temps la fleur à la boutonnière du régime :

Le déploiement des potentialités créées par ce mariage entre la passion [pour la musique] et le pouvoir fit en sorte que le chef du gouvernement, déjà quelques mois après sa prise du pouvoir, devint le catalyseur des instances, des projets, sans oublier les tensions, qui animaient le monde musical italien. Les perspectives ouvertes par ce nouveau sujet politique déchaînèrent les compositeurs et les interprètes [...], exaltés par l'idée de pouvoir résoudre leurs problèmes, couronner leurs aspirations ou se protéger des anxiétés de toute sorte, grâce au contact direct avec le pouvoir magique d'un chef qui apparaissait comme la réincarnation moderne du prince de la Renaissance, protecteur des arts<sup>6</sup>.

Si toutefois on tient compte du climat de la vie musicale italienne dans ses détails, on voit qu'en 1932 un autre Manifeste, cette fois-ci signé uniquement par des musiciens, tout en dénonçant les dangers et les méfaits de la xénophilie introduit un deuxième souffle dans l'activité artistique de l'entre-deux-guerres. Les dix signataires se présentent comme les défenseurs de la nation : parmi eux on trouve Alceo Toni (critique et compositeur, exerçant des fonctions institutionnelles pour le gouvernement), mais aussi Respighi,

---

<sup>5</sup> Cf. F. NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984, p. 163.

<sup>6</sup> S. BIGUZZI, *L'orchestra del duce. Mussolini, la musica e il mito del capo*, Torino, UTET, 2003, p. 59 : «Il dispiegarsi delle potenzialità create da questo connubio fra passione [per la musica] e potere fece sì che il capo del governo, già a pochi mesi dalla presa del potere, divenisse il catalizzatore delle istanze, dei progetti e (non ultime) delle tensioni che animavano il mondo musicale italiano. Le prospettive aperte da questo nuovo soggetto politico scatenarono compositori ed esecutori [...], esaltati dall'idea di poter risolvere i loro problemi, coronare le proprie aspirazioni o cercare rifugio da ansie di tutti i generi grazie al contatto diretto col magico carisma di un capo che si presentava come la moderna rivisitazione del principe rinascimentale, protettore delle arti».

Pizzetti, Zandonai, musiciens bien plus libres dans leurs activités professionnelles<sup>7</sup>. Ce durcissement de l'attitude musicale reflète exactement le climat politique général : vis-à-vis d'une flexibilité relative des dix premières années, où toutes les orientations intellectuelles étaient visibles (bien que découragées dans certains cas), cette seconde période sera décidément obscurantiste en matière d'échanges internationaux : l'autarcie, même artistique, y sera totalement privilégiée, le contrôle de l'État plus sévère, le système d'organisation des spectacles plus rigide et tout à fait centralisé.

On a donc choisi de se concentrer sur la production opératique de ce nouveau souffle qui aboutit, en 1935, à la création du *MinCulPop* (Ministère de la Culture Populaire : transformation du Ministère de la Presse et de la Propagande). Il s'agit d'une production qui ne peut pas, de par sa nature (grands frais, énorme publicité), se passer des institutions publiques soutenues par l'État (*Enti autonomi*, Festivals)<sup>8</sup>. Si la subordination des compositeurs, interprètes, critiques et librettistes a été jusqu'ici remarquable, à partir de ce moment elle deviendra presque exclusive, puisque le travail sera plus strictement surveillé et les directives culturelles seront plus précises. De surcroît, dans le cas où l'ambition de l'artiste serait grande (ce qui arrive presque toujours avec les créateurs), ce dernier visera à intensifier ses rapports avec l'autorité, à la recherche de faveurs, de l'exécution de ses œuvres ou de titres académiques. La « fabrique de l'agrément » travaille de plus en plus après 1932, et l'on observe des exemples fréquents d'autocensure : une adéquation presque généralisée – convaincue autant qu'imposée – aux prescriptions culturelles<sup>9</sup> du régime. Certes, si les compositeurs ou les librettistes sont âgés ou très connus, leur autonomie est plus grande ; ils cherchent, toutefois, eux aussi, à partir de cette date, à se ranger aux idées officielles.

Le ressort des choix individuels vis-à-vis du pouvoir politique devient ainsi, pour nous, plus intéressant dès ce moment : le rapport de force entre le produit artistique personnel et la culture de l'autorité se fait plus subtil et les variations individuelles apparaissent plus articulées par rapport à l'orientation idéologique du compositeur ou de l'écrivain. Ainsi, on voit l'entière gamme des possibilités osciller entre tradition et modernité, mythes officiels et intelligence artistique subjective, en présence d'une idée politique privée qui ne coïncide pas nécessairement avec les directives publiques, ou bien d'une persuasion artistique démonstrative qui cache des désirs, tout à fait privés, d'autonomie. Tout le monde musical est fasciste, avec très peu d'exceptions – Vittorio Gui,

---

<sup>7</sup> Ce Manifeste, dit « des Dix », est cité dans : F. NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, cit., pp. 140-143 ; J. STENZL, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922-1952: Faschismus – Resistenza – Republik*, Buren, Frits Knuf, 1990 ; H. SACHS, *Music in fascist Italy*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1987, trad. it. *Musica e regime*, Milano, Il Saggiatore, 1995, pp. 37-40 ; V. BERNARDONI, *La maschera e la favola*, op. cit., pp. 161-170.

<sup>8</sup> Au sujet de la dépendance de la musique du pouvoir politique cf. A. ARBLASTER, *Viva la libertà! Politics in Opera*, London-New York, Verso, 1992. Sur l'organisation italienne des subventions publiques dans la période considérée cf. G. SALVETTI, « L'opera nella prima metà del secolo », dans *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, (A. BASSO dir.) II, Torino, UTET, 1996, pp. 435-486. Sur le système d'organisation des représentations d'opéras, cf. G. AZZARONI, *Tra riforme e compromessi. Il teatro musicale in Italia tra il 1920 e il 1980*, Bologna, CLUEB, 1981.

signataire du contre-manifeste de Croce, en 1925 ; Massimo Mila, qui est interné ; Luigi Rognoni, surveillé en tant que « communiste » — mais l'on trouve aussi des « antifascistes silencieux » (Gianandrea Gavazzeni, Alberto Savinio)<sup>9</sup> ; cependant, parmi les fascistes il y a quand même beaucoup de différences. La variété de leurs créations sera donc utile pour mettre en exergue les menues gradations entre caractère officiel et liberté de choisir les moyens et les buts artistiques : au-delà de la rupture apparente entre modernité et tradition établie par le « Manifeste des Dix » et en deçà de l'appel à l'ordre promulgué par le gouvernement à partir de 1932 (une date qui suit de tout près le refus de Toscanini de diriger en Italie, avant d'abandonner l'Europe pour les États-Unis en 1938)<sup>10</sup>.

Le fait que cette armée « assez désolante » de partisans du régime (l'expression est d'Harvey Sachs) ait abrité toute combinaison possible d'idéalité privée et d'activité fasciste publique est vite démontré par l'examen des attitudes de nos six compositeurs, que l'on va maintenant présenter suivant l'ordre chronologique des représentations des opéras dont on analysera les livrets.

Signataire — nous l'avons dit — du « Manifeste des intellectuels fascistes » de 1925, Gino Marinuzzi est surtout un chef d'orchestre qui a poursuivi jusqu'alors une activité internationale remarquable : Paris, Opéra-Comique, 1908-1909 ; Madrid, Teatro Real, 1909-1912 ; Amérique du Sud, 1912 ; Chicago, Lyric Opera, 1919-1921<sup>11</sup>. Nommé directeur artistique de l'Opéra de Rome en 1928, par la suite il prendra les mêmes fonctions à la Scala de Milan de 1934 à 1945 (durant les dernières années il sera aussi nommé surintendant du théâtre) : cette carrière témoigne de sa position de privilégié du régime avec lequel il collabore, en outre, en s'attelant à un travail de révision de musiques italiennes anciennes (Geminiàni, Locatelli, Alessandro Scarlatti). Les archives centrales de l'État, que Fiamma Nicolodi a dépouillées, ont livré la correspondance que Marinuzzi a adressée à Mussolini, dont un télégramme de remerciements envoyé après le succès de *Palla de' Mozzi* à la Scala (avril 1932) : « Dans le vibrant succès de *Palla de' Mozzi* à la Scala j'adresse ma pensée à Votre Excellence en renouvelant les sentiments ma profonde dévotion ». On y trouve aussi, cependant, la requête d'un entretien qui lui permettra de lui offrir sa partition, dédiée de la manière suivante : « À Votre Excellence Benito Mussolini, Chef de la nouvelle Italie, avec une dévotion infinie<sup>12</sup> ».

Le vrai partisan musical du régime et défenseur assidu de l'idée nationale est, toutefois, Alfredo Casella qui, après avoir adhéré au fascisme en 1926, ne perd jamais l'occasion de célébrer le régime pour son caractère révolutionnaire et progressiste. Jusqu'à

<sup>9</sup> Cf. H. SACHS, *Musica e regime*, op. cit., pp. 135-194 ; F. NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, cit., pp. 275-305.

<sup>10</sup> Cf. H. SACHS, *Ibidem*, pp. 271-313 ; S. BIGUZZI, *L'orchestra del duce*, op. cit., pp. 128-144.

<sup>11</sup> Cf. G. MARINUZZI, *Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, (L. PIEROTTI CEI MARINUZZI, G. GUALERZI, V. GUALERZI éds.) Milano, Mondadori, 1995.

<sup>12</sup> F. NICOLODI, *Musica e musicisti...*, cit., p. 371 : « Nel vibrante successo di *Palla de' Mozzi* alla Scala rivolgo mio pensiero V.E. rinnovando sensi mia profonda devozione ». « A Sua Eccellenza Benito Mussolini, Duce della nuova Italia con infinita devozione ». (*Ibidem*, p. 371, note 6). La remise de la partition eut lieu le 2 mai 1932 : cf. aussi G. MARINUZZI, *Ibid.*, p. 624.

la fin, le fascisme représentera pour lui la politique du futur, car il est doué d'un « puissant souffle de renouveau<sup>13</sup> ». Ce qui rend son expérience intéressante est donc sa conviction presque candide et toujours contredite par les faits : il s'indigne de l'état désastreux de l'Italie musicale (Conservatoires arriérés, théâtres déficitaires, absence de la musique étrangère contemporaine dans les salles de concert), et son travail pour la diffusion de la musique moderne est infatigable, autant que sa participation aux travaux du Syndicat National Fasciste des Musiciens<sup>14</sup>. On dirait, toutefois, qu'il s'agit d'une projection : son activité de compositeur moderniste, même dans ses choix néo-classiques, ne coïncide évidemment pas avec la culture réelle du régime, bien plus obscurantiste que la sienne. En effet, il est haï par ses collègues les plus alignés et sa lutte pour la diffusion de la musique étrangère se révèle, par conséquent, souvent minoritaire.

Quant à Ottorino Respighi, il est tout simplement le compositeur dont Mussolini apprécie le plus la musique. Nommé Académicien d'Italie en 1932, il demande à cette occasion d'être reçu par le duc pour le remercier. Il réitère sa demande en 1934, lorsqu'il veut remercier Mussolini d'avoir assisté à la représentation de *La Fiamma*. Cependant, plutôt que la manifestation d'une attitude servile ses mots laissent transparaître sa conviction qu'il est un artiste talentueux :

Votre Excellence, permettez-moi de vous exprimer toute mon entière satisfaction pour avoir voulu assister au baptême de ma *Fiamma* : je n'aurais pu désirer une plus grande récompense pour mon travail. Je serais vraiment heureux si je pouvais avoir l'honneur d'être reçu et d'entendre de vive voix les impressions de Votre Excellence à propos de mon opéra<sup>15</sup>.

Fréquemment joué pendant ces vingt années (en Italie aussi bien qu'à l'étranger), Respighi représente avec Zandonai le côté modernisant de la tradition. Il signe le Manifeste de 1932 et célèbre avec *La Fiamma* un retour personnel aux structures du *melodramma*, sans jamais être idéologue. Prêt à interpréter les désirs du Pouvoir bien que n'étant pas spécialement séduit par ses principes, il représente en fait le courant « artisan », rigoureusement professionnel, de la production musicale italienne.

Puisqu'on trouvera une étude sur *Nerone* de Pietro Mascagni dans ce recueil, il n'est pas nécessaire de s'attarder sur l'image politique de celui-ci, si ce n'est pour nommer – avec

<sup>13</sup> H. SACHS, *Musica e regime*, op. cit., p. 179, cité d'un article de Casella de février 1939, publié dans *Le arti*, I/3, pp. 256-264.

<sup>14</sup> Cf. *Bollettino dei musicisti, mensile del sindacato nazionale fascista musicisti*, années 1933-1934, 1934-1935, 1935-1936 (en 1937 il devient *Il Musicista*, revue officielle du Syndicat) : le nom de Casella apparaît partout. Le compositeur fera représenter son opéra le plus politique en 1937 : *Il Deserto tentato*. À ce propos, cf. J. TAMBING, *Opera and the culture of fascism*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 79-80, et A. DI STEFANO, «Voli novecenteschi: da Casella a Pettrassi», dans *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, (éd. M. TATTI), Roma, Bulzoni, 2005, pp. 245-259.

<sup>15</sup> F. NICOLodi, *Musica e musicisti...*, cit., p. 451: «Eccellenza, mi permetta esprimere all'E.V. tutta la mia grande soddisfazione per aver voluto presenziare al battesimo della mia *Fiamma*: premio più grande alla mia fatica non potevo desiderare. Sarei veramente lieto se potessi avere l'onore di essere ricevuto e sentire a viva voce le impressioni dell'E.V. sulla mia opera».

Harvey Sachs – son « acceptation ingénue, irresponsable et toujours prête à l'opportuniste du fascisme<sup>16</sup> ». Il faut toutefois ajouter que cette apparence de subordination de Mascagni n'a pas été exempte de contradictions (on le verra). En revanche, il vaut la peine de s'arrêter sur Ildebrando Pizzetti, signataire lui aussi du « Manifeste des Dix » et défenseur acharné, dans son activité de critique, de l'idée nationaliste. « Notre musique », « notre drame », « musique italienne » ce sont les expressions sur lesquelles il bâtit son idéal de composition et de diffusion de la musique, et il est en ce sens tout à fait sur la même ligne que le régime. En décembre 1925, on le voit déjà exécuter quelques-unes de ses musiques avec Arrigo Serato et Enrico Mainardi chez Mussolini. Cependant, son idéalité (politique et artistique) a une couleur sombre, ascétique et profondément éthique qui ennoblit d'une certaine manière le fascisme : voilà une autre projection.

Dans la vie, Pizzetti cherche à profiter au maximum de son excellent rapport avec le Pouvoir, qu'il soigne particulièrement : ayant transmis au chef du gouvernement son livret d'*Orsèolo*, ce dernier impose au Mai Musical Florentin de lui commanditer l'opéra pour l'année 1935. En 1937, Pizzetti obtient de succéder à Respighi dans la chaire de Perfectionnement à la Composition et il devient Académicien d'Italie en 1939. Mais ses expressions de consentement à l'égard de l'autorité sont moins geignardes qu'on ne le dirait : elles sont toujours dictées par la « moralité » qui lui impose ses choix artistiques qui sont toujours très personnels<sup>17</sup>. Il suffit de comparer sa lettre qui accompagne le cadeau de la partition et du livret d'*Orsèolo* à Mussolini, avec celle de Marinuzzi : « Je vous prie de les agréer en témoignage de la profonde admiration et dévotion d'un artiste italien envers Vous, qui avez donné de nouveau force et grandeur et gloire à l'Italie, et une nouvelle conscience humaine et civile aux Italiens<sup>18</sup> ». On a l'impression qu'il éprouve le besoin de justifier son geste face à soi-même (ou bien pour les générations à venir).

Pour finir, intéressons-nous à Gian Francesco Malipiero, le compositeur « xénophile » attaqué, avec Casella, par le « Manifeste des Dix ». Bien qu'il mène une vie assez éloignée du Pouvoir, dans une petite ville de la Vénétie, il profite autant qu'il peut du régime et lui rend hommage comme tout le monde ; sans cesse tourmenté par l'idée d'être tenu à la marge, il défend résolument l'autonomie de ses goûts et de ses préférences artistiques. Il est aussi l'auteur de l'édition intégrale de l'œuvre de Monteverdi ; lui aussi représente donc la culture nationale de cette période, bien qu'il soit, en tant que moderniste, exécuté souvent hors d'Italie<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> H. SACHS, *Musica e regime*, op. cit., pp. 141-142: «la sua ingenua, irresponsabile e opportunistica accettazione del fascismo.»

<sup>17</sup> Cela se perçoit aussi dans ses livrets : à ce propos, cf. L. BALDACCI, «I libretti di Ildebrando», *La Nazione*, 31 juillet 1981, p. 3.

<sup>18</sup> F. NICOLODI, *Musica e musicisti...*, cit., pp. 437-438 : «[...] la prego di volerli gradire come testimonianza della profonda ammirazione e devozione di un artista italiano, per Lei che ha ridato all'Italia forza e grandezza e gloria e agli italiani una nuova coscienza umana e civile.»

<sup>19</sup> On peut trouver beaucoup de détails sur les orientations politiques de ces six compositeurs dans J. TAMBLING, op. cit.

Tout en concentrant notre attention sur les livrets (qui représentent le point de départ de cette réflexion), nous n'avons pris en considération jusqu'ici que les compositeurs des six opéras en question. La raison en est simple : ces musiciens étaient tous bien connus dans les années 30 et le choix des écrivains relève de leur volonté et est cohérent avec les idées artistiques et politiques inhérentes à ces six opéras. En général, on peut définir ces derniers comme le fruit de collaborations tout à fait convergentes : la sélection des sujets et la façon de les structurer du point de vue dramaturgique sont dans tous les cas, pour des raisons différentes, copartagés. Ce qui change est plutôt la nature du couple, ce qui détermine le degré de modernité de l'œuvre vis-à-vis de l'histoire du livret italien.

Respighi engage un poète qui est pour lui un collaborateur habituel : Claudio Guastalla, modeste écrivain de tendance dannunzienne. Cela donne au livret de *La Fiamma* une allure traditionnelle, plutôt XIX<sup>e</sup> siècle : le compositeur est un véritable dramaturge, l'écrivain ne fait que concrétiser sa pensée en fournissant un sujet et des vers à sa musique. Nous sommes donc là du côté du *melodramma*. Marinuzzi, en revanche, met en musique un texte (*Palla de' Mozzi*) tout à fait « théâtral », très bien bâti et doté d'excellentes idées dramatiques, d'un dramaturge renommé, auteur de livrets expérimentés : Giovacchino Forzano, qui a déjà travaillé pour Franchetti (*Notte di leggenda*, 1915), Puccini (*Suor Angelica*, *Gianni Schicchi*, 1918), Mascagni (*Lodoletta*, 1917 ; *Il Piccolo Marat*, 1921), Wolf-Ferrari (*La Gabbia dorata ovvero Il legame d'amore della marchesa*, 1903<sup>20</sup> ; *Gli Amanti sposi*, 1925 ; *Sly*, 1927), Giordano (*Il Re*, 1929) et beaucoup d'autres. Au théâtre, il travaille aussi avec Mussolini lui-même<sup>20</sup>. Dans ce cas, l'on se trouve toujours sur le versant traditionnel mais dans une dimension chronologique différente : du côté de l'opéra veriste. En outre, le vrai dramaturge est ici l'écrivain, le couple penche vers celui-ci : c'est le compositeur qui réalise ses idées en musique.

Le type du couple va bientôt changer avec un autre compositeur immolé à la tradition, Pizzetti, qui a poursuivi, après son expérience avec D'Annunzio (*Fedra*), l'idée moderne (en Italie, l'initiative revient à Arrigo Boito) d'être aussi son propre librettiste. Ici le « couple » est donc formé d'un seul auteur muni de deux moyens d'expressions, utilisés à la manière de Wagner et réalisés de la même façon : la poésie d'*Orsèolo* précède la musique mais résulte totalement formulée en fonction de celle-ci. À bien regarder, le principe qu'on propose à nouveau est donc celui d'un musicien du passé (Wagner ou Boito) qui aime mettre en musique un texte préconstitué, imaginé uniquement selon le rythme des endécasyllabes (le vers le plus ressemblant à la prose). La différence avec *La Favola d'Orfeo* du moderniste Casella s'avère évidente, car celui-ci a choisi la poésie italienne ancienne de Poliziano (XVI<sup>e</sup> siècle) dont il s'est épris au moins depuis 1926<sup>21</sup>. Dans ce cas, le couple

<sup>20</sup> Sur les livrets de Forzano, cf. C. MAEDER, «Un Œdipe programmatique : Giovacchino Forzano, Ruggero Leoncavallo et leur version de Sophocle», et W. ZIDARIĆ, «Il re (1929) de Giovacchino Forzano et Umberto Giordano : le choix de l'allégorie, entre tradition littéraire, modernité musicale et italianità», dans *Interculturalité, intertextualité : les livrets d'opéra 1915-1930*, Actes du colloque international de Nantes, 2003, (éd. W. ZIDARIĆ), Nantes, CRINI, 2005, pp. 57-66 et pp. 67-84.

<sup>21</sup> Cf. M. DE SANTIS, «Casella e il testo poetico», dans *Alfredo Casella e l'Europa*, Actes du colloque de Sienne, 2001, (éd. M. DE SANTIS), Firenze, Olschki, 2003, pp. 303-327.





paraît différencié, et même aliéné, à cause de la distance temporelle, ce qui donne à cet opéra un caractère XX<sup>e</sup> siècle (de *Literaturoper*), bien que Casella ait chargé Pavolini, un intellectuel très exposé du point de vue politique, d'effectuer la réduction du texte de Poliziano, ce qui amoindrit un peu la modernité de l'entreprise.

On en arrive ainsi à Malipiero, un compositeur lui aussi moderniste : il a introduit depuis quelques années une formule personnelle de *Literaturoper* où les textes s'inspirent bien de la littérature nationale du passé, mais sont coupés et recollés par ses propres mains. Le couple écrivain/compositeur fonctionne, ici, à la manière de Wagner ou de Pizzetti avec, néanmoins, une plus grande résistance du texte (qui est ancien dans ce cas aussi) : on a ainsi une sorte de voie moyenne entre *La Favola d'Orfeo* et *Orsèolo*. Et précisément à propos de *Giulio Cesare* de Malipiero (qu'on a choisi pour cette étude parce qu'il s'agit d'un opéra représenté en 1935), on peut ajouter, en outre, que sur le plan dramatique le musicien réussit à modeler l'écrivain désigné – Shakespeare – à son idéalité, surtout scénique, ce qui correspond à un choix de « vitesse incisive » en ce qui concerne le texte à chanter<sup>22</sup>. Enfin, avec *Nerone* de Mascagni l'on retrouve apparemment le couple de la tradition vériste. Targioni-Tozzetti est pourtant chargé (après Arturo Rossato, qui semble avoir effectué une grande partie du travail préliminaire<sup>23</sup>) de proposer de nouveau le drame de Pietro Cossa (1871), ce qui confie au livret une couleur pour ainsi dire postmoderne : c'est du théâtre d'auteur (ce qui ferait du *Literaturoper*) adapté, cependant, à l'esthétique dramaturgique d'un opéra vériste.

Pour terminer notre propos, il nous reste à examiner – on le fera d'une manière générale – le texte de ces six livrets, aussi bien en tant que sujets que bases d'une dramaturgie musicale. Cela nous amène à nouveau à la question idéologique et aux convictions politiques des compositeurs mais, aussi, au caractère traditionnel ou bien moderne de leur écriture. Toutefois, il est avant tout singulier de voir que la correspondance entre dévotion envers le régime et *fabula* opératique n'apparaît pas du tout immédiate : même sur ce terrain textuel on relève, à l'intérieur d'un hommage partagé à l'égard de l'autorité, une gamme de gradations étonnante, où il peut arriver que l'orientation littéraire soit niée par les contenus du livret ou bien que l'adoption d'une certaine dramaturgie musicale puisse rectifier dans sa substance le sujet sélectionné.

Dans cette période de quatre ans qui commence en 1932 (l'année du « Manifeste des Dix ») pour se terminer en 1935 (l'année de la naissance du *MinCulPop*), il est évident que, parmi nos six compositeurs, tout le monde choisit l'ancien. Le mythe de la romanité, privilégié par Mussolini, semble influencer Mascagni (un compositeur de la tradition) avec

---

<sup>22</sup> Sur la manière de Malipiero de réduire les drames de Shakespeare en adoptant une « rapidité incisive » (« *rapidità incisiva* ») bien éloignée d'une traduction à la lettre, cf. (à propos d'*Antonio e Cleopatra*) G. FOLENA, « La voce e la scrittura di Malipiero », dans *Omaggio a Malipiero, Actes du colloque de Venise, 1972*, (éd. M. MESSINIS), Firenze, Olschki, 1977, pp. 99-114.

<sup>23</sup> Cf. A. MALLACH, *Pietro Mascagni and his Operas, op. cit.*, Boston, Northeastern University Press, 2002, pp. 269-271.

*Nerone* autant que Malipiero (un moderniste) avec *Giulio Cesare*<sup>24</sup>. Cependant, dans le premier cas Rome est représentée par un empereur de la décadence de l'empire, affreux dans sa folie et sa lâcheté mais tout aussi ridicule dans son amour pour la musique ; pour le second, les gestes des individus montrés dans leur quotidien, accompagnés d'une simplicité scénique consciente, « réduisent » la Rome républicaine, d'après Shakespeare, à une peinture de caractères et de sentiments où l'Histoire (citoyens, foule, soldats : trois chœurs invisibles, placés derrière la scène) est décidément en arrière-plan, bien que la conclusion triomphale (chœur sur les vers du *Carmen saeculare* d'Horace) ramène l'opéra à une dimension théâtrale et idéologique proche du *melodramma* et surtout de l'idée « impériale » du régime<sup>25</sup>.

Pendant ce temps, Pizzetti, d'ordinaire si dévoué aux classiques, célèbre néanmoins, avec *Orsèolo*, la Venise du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire encore une fois une république dans sa période de décadence. Bien que l'intrigue penche du côté du *morality play* au lieu de l'apothéose, il incite probablement Mussolini à soutenir ce drame parce qu'il s'agit de l'histoire d'une aristocratie surannée, en train d'être substituée par une génération politique tout à fait nouvelle. Le contexte mondain et international (Mai Musical Florentin, 1935) de la première représentation suggère l'édition assez précieuse du livret<sup>26</sup> illustré par de fins dessins de Cisari, qui ouvrent et clôturent chaque acte ou tableau, et des *intermezzi* qui renvoient principalement à Venise.

Casella, quant à lui, défenseur du parti fasciste en tant que révolutionnaire (héaut idéologique du futur), se réfugie, avec *La Favola d'Orfeo*, dans la poésie italienne des origines de l'opéra, voire le drame pastoral (et mythologico-merveilleux) ; tandis que Respighi, le bien-aimé de Mussolini, plonge dans la décadence moyenâgeuse, dannunzienne et exotique, de Ravenne – cela veut dire Byzance – au VII<sup>e</sup> siècle.

À la fin, seul Marinuzzi – il est préférable, toutefois, de dire Forzano, puisqu'ici le véritable dramaturge est l'écrivain – réalise un sujet qui célèbre totalement et positivement le fascisme. *Palla de' Mozzi* invente, à partir de l'histoire italienne du XVII<sup>e</sup> siècle, au temps des luttes entre les Papes et l'Espagne/Allemagne, un épisode où les soldats mercenaires de feu Jean des Bandes Noires exhibent sur scène les valeurs et la conscience d'une Italie pré-nationale, dotée de la vertu militaire qu'on lui nie d'habitude. Le message arrive sur la scène d'opéra à partir de nombreuses études historiographiques du début du XX<sup>e</sup> siècle, et il est en mesure, évidemment, d'inspirer, en le supportant, le régime mussolinien<sup>27</sup>. La graphique

<sup>24</sup> Cf. F. NICOLODI, «Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista», dans *Italian Music during the Fascist Period*, *op. cit.*, pp. 97-121.

<sup>25</sup> G.F. MALIPIERO, *Giulio Cesare* (livret), dans ID., *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970*, (éd. M. PIERI), Venezia, Marsilio, 1972, pp. 226-245.

<sup>26</sup> I. PIZZETTI, *Orsèolo /dramma in tre atti* (livret), Milano, Ricordi, 1935.

<sup>27</sup> P. GAUTHIER, *Jean des Bandes Noires*, Paris 1901 ; cf. P. PIERI, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, Torino, Einaudi, 1952 (sur Jean de Médicis et sur le courage des Bandes Noires, cf. p. 557, p. 561, p. 566 et p. 608).

du livret<sup>28</sup>, très soignée, ajoute de la valeur à cette entreprise où l'art véhicule avec une élégance indubitable une idéologie militante.

En ce qui concerne la musique de ces opéras, ces gradations vont se répéter avec leurs contradictions, enrichissant un panorama qui semble (erronément) figé dans sa prétention de récupérer le passé glorieux du théâtre musical italien. Respighi, Pizzetti et Marinuzzi (dans *La Fiamma*, *Orsèolo* et *Palla de' Mozzi*) reviennent, chacun à sa manière, au *melodramma*, avec une variété scénique et des caractères qui penchent décidément du côté du Grand opéra. Et pourtant Pizzetti répand partout cette couleur sombre qui enlève à *Orsèolo* tout climat d'optimisme, et Respighi noie toute animation mélodramatique dans le contenu oppressant de son parcours d'amour et de mort, uniquement soulagé par une vocalité riche et en relief<sup>29</sup>. Ce qui se passe avec *Nerone* de Mascagni, nous l'apprenons par la contribution de Walter Zidarić, mais nous pouvons souligner ici que, même dans ce cas, l'édition est très soignée bien que simple, jouant sur deux colonnes dont celle de droite met en valeur, en les ralliant, les didascalies scéniques<sup>30</sup>.

Quant à Casella et Malipiero, on peut finalement remarquer que cette troisième approche du théâtre chanté par Casella avec *La Favola d'Orfeo* (après l'épisode isolé du *Convento veneziano* et la magnificence « romantique » et fabuleuse de *La Donna serpente*) se présente en réalité dans sa nature d'opéra *de chambre* en un acte comme une sorte de prison : une cage de lignes mélodiques contenues et de dessins instrumentaux figés dans un classicisme tout à fait intellectuel. À propos de cet opéra, le musicien parle dans son autobiographie de « théâtre intime », de « pur classicisme d'un des mythes les plus nobles de l'antiquité », d'une « expérience théâtrale nouvelle » qui a « des qualités de pureté et d'intégralité stylistique<sup>31</sup> ». Pendant que Malipiero, revenu avec *Giulio Cesare* au « lyrisme » après autant de théâtre « synthétique<sup>32</sup> », rétrécit ce lyrisme en ayant recours à une économie scénique toujours soulignée, qui conteste l'animation dramatique de la pièce et ôte sa force à l'apothéose finale.

---

<sup>28</sup> *Palla de' Mozzi / dramma lirico in tre atti / di Giovacchino Forzano / musica di / Gino Marinuzzi*, Milano, Ricordi, 1932 (pour les quatre images : p. 5, 7, 45, 47). Dessins de Cisari.

<sup>29</sup> Pour *La Fiamma*, cf. L. BRAGAGLIA, E. RESPIGHI, *Il teatro di Respighi. Opere, balli e balletti*, Roma, Bulzoni, 1978, chap. 4. Pour *Orsèolo*, cf. M. PILATI, *L'Orsèolo di Ildebrando Pizzetti. Guida attraverso il dramma e la musica*, Milano, Bottega di poesia, 1935 ; G. MAGGIORINO GATTI, *Ildebrando Pizzetti*, Milano, Ricordi, 1954, pp. 40-42 ; A. DAMERINI, « Ildebrando Pizzetti: l'uomo e l'artista », *L'Approdo musicale*, 21, 1966, pp. 54-56.

<sup>30</sup> *Nerone / dalla « commedia » di Pietro Cossa, tre atti (quattro quadri) di Giovanni Targioni-Tozzetti, musica di Pietro Mascagni* (livret), Livorno, Arti Grafiche Belforte, 1935 [cop. 1934].

<sup>31</sup> A. CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, p. 256 et p. 257 : « Dopo il teatro spettacoloso e fiabesco, quello intimo; dopo il barocco gozziano, il puro classicismo di uno fra i miti più nobili dell'antichità; dopo le sonorità potenti [...] l'idea di una nuova esperienza teatrale [...] è un lavoro che considero non senza un reale compiacimento, per le sue qualità di purezza e di compiutezza stilistica ». Cf. sur ce point E. SANGUINETTI, « I segreti della giara », dans *Alfredo Casella e l'Europa*, pp. 331-341.

<sup>32</sup> « Catalogo delle opere annotato dall'autore », dans *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, (éd. G. SCARPA, I. FURLAN), Treviso, Edizioni di Treviso / Libreria Canova, 1952, p. 201. (« Il *Giulio Cesare*, e le opere che lo seguirono, [...] nonostante l'economia che vi si fa del recitativo, vanno considerate una parentesi lirica. »)

Pour conclure, s'il s'agit pour tous d'un « retour à l'ordre » et d'un hommage, soit au *melodramma* du XVIII<sup>e</sup> siècle, soit (pour Casella) au *dramma per musica* des origines, ce retour n'apparaît positif, voire triomphal, que dans le cas de Marinuzzi, le plus modeste de ces compositeurs. Quant aux autres, on observe que l'idéologie nationaliste « obligatoire » de ces années 30 devient l'expression d'une crise résolue par un final moral (*Orsèolo*), un manque de lumière (*La Fiamma*), un raccourci (*Giulio Cesare*), un grotesque qui dépeint le côté le plus hideux de la romanité (*Nerone*) ou bien, tout simplement, d'un froid exercice de style (*La Favola d'Orfeo*). On dirait donc qu'il s'agit d'une imposition (ou d'une auto-imposition), vécue d'une manière assez morne et mélancolique, et quelques fois même pénible.