

**« A GIACOMO LEOPARDI, POÈME MUSICAL POUR ORCHESTRE ET VOIX  
DE SOPRANO » DE PIETRO MASCAGNI (1898)**

Si l'on en croit un amoureux de l'Italie tel que Dominique Fernandez, « le génie italien, contrairement à l'idée solaire qu'on s'en fait trop vite, déteste la lumière et le bonheur<sup>1</sup> » et peut même souvent nourrir quelque velléité à s'élever à une certaine dimension tragique.

Plus de cent cinquante ans auparavant, Giacomo Leopardi ne dit pas autre chose dans le cycle de ses *Canti* lorsqu'il s'exclame : « *Ahi dal dolor comincia e nasce l'italo canto*<sup>2</sup>. » De même, en épigraphe à sa partition, Pietro Mascagni écrit, en 1898 :

*ho sempre avuto la convinzione che nessuno meglio di Leopardi abbia saputo cantare l'amore e il dolore. E amore e dolore furono gli elementi sentimentali che scelsi per concepire il mio Poema.(...) l'opera mia modesta avrà contribuito a risvegliare una volta di più la commozione profonda che il nome e i canti di Leopardi spargono sempre intorno*<sup>3</sup>.

J'ai toujours eu la conviction que personne mieux que Leopardi n'avait su chanter l'amour et la douleur. Et c'est bien l'amour et la douleur qui furent les éléments que je choisis de placer au centre de la conception de mon Poème (...) J'espère que mon œuvre, même modestement, pourra contribuer à réveiller de nouveau l'émotion profonde que le nom et les *Canti* de Leopardi ont toujours répandu autour d'eux.

Mais, il ajoute un peu plus loin : « *Ma quanto difficile mi riuscì l'espressione musicale del facile concetto*<sup>4</sup> ! » (« Au-delà de la facilité du concept, combien il me fut difficile d'en traduire l'expression musicale ! »)

Au-delà d'une modestie, a priori de bon aloi dans l'idée commune que l'on peut se faire de la mission d'un artiste, ce propos est plutôt surprenant dans la bouche d'un compositeur dont on sait, par ailleurs, que l'amour de soi et une trop grande croyance en ses capacités de musicien, indéniablement doué, lui coûtèrent la perte de la nécessaire auto-critique à l'égard de son art, malgré le travail acharné qu'il consacrait à son métier de compositeur !

C'est dire combien la rencontre entre le poète de Recanati et le musicien de Livourne, consacrée par la création de « *A Giacomo Leopardi, poema musicale per orchestra e voce di soprano* », pourrait bien constituer un tournant dans la production musicale du compositeur de *Cavalleria rusticana* mais également dans le parcours de l'homme Mascagni.

On se propose donc, une fois présentation faite des deux artistes et du contexte de la création de l'œuvre précisée, de faire apparaître, dans un premier temps, la manière dont fusionnent les musiques de Leopardi dans le poème musical de Mascagni pour mieux dégager, dans un second temps, en quoi la personnalité du poète, telle qu'elle apparaît dans l'œuvre, permet de mieux saisir l'énigmatique, voire tragique, figure du musicien.

---

<sup>1</sup> Dominique Fernandez, *Le voyage d'Italie, Dictionnaire amoureux*, Paris, Plon, 1997, p. 234.

<sup>2</sup> « *Ah, c'est de la douleur que s'élève le chant d'Italie* » : *A Angelo Mai*, dans Giacomo Leopardi, *Canti*, trad. Michel Orcel, Paris, Flammarion GF, 2005, p. 47.

<sup>3</sup> Extrait de la « Guida del Poema » par Pietro Mascagni, cité par Bruno Cagnoli dans *Leopardi e la musica- Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati*, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati 2003, p. 48 (traduction personnelle).

<sup>4</sup> *Ibid.*

## Leopardi et Mascagni : deux artistes et plusieurs malentendus

Le fait qu'une composition musicale, qui plus est issue d'une commande officielle pour célébrer le centenaire de la naissance du poète des Marches, ait pu permettre la « rencontre » entre deux artistes aux personnalités a priori si dissemblables nécessite d'emblée de lever quelques malentendus.

C'est peu dire, pour qui connaît quelque peu les vies de Leopardi et de Mascagni, que les deux hommes ont évolué dans des univers diamétralement opposés, tant du fait de leur tempérament (caractère dépressif et introverti du récanatais, sanguin et volontiers satisfait de lui-même du livournais), de leur physique et de leur aptitude à la séduction (difforme et peu chanceux en matière de conquêtes féminines pour l'un, un archétype de la « *razza latina* » et connu pour ses multiples aventures pour l'autre) que de leur philosophie de la vie (« *Quando in ispregio ogni piacer*<sup>5</sup> » - « Quand méprisable m'était le plaisir » - écrit Leopardi dans *Il Primo Amore*), sans même parler de la célébrité partiellement gagnée de son vivant pour Leopardi (il meurt à 39 ans), immédiatement acquise pour Mascagni, dès le soir de la première romaine de *Cavalleria rusticana*, alors qu'il n'a que 28 ans !

Pourtant, au-delà de la personnalité des deux hommes, on est frappé de constater combien leur œuvre respective n'a pas été immédiatement comprise dans sa globalité, voire, dans le cas du compositeur, attend encore de l'être.

Si on relit l'hommage que lui adresse Giosuè Carducci, le 29 juin 1898, à Recanati, lors des festivités du centenaire de sa naissance (dans le contexte qui voit la création du poème musical que lui dédie Mascagni), Leopardi est considéré comme un monument poétique, directement mis en parallèle avec Dante<sup>6</sup> et se confondant désormais avec l'Italie elle-même !

Pourtant, plus de soixante ans auparavant, Giacomo Leopardi, même s'il est loin d'être un inconnu, en particulier au sein du salon florentin de Giovan Pietro Vieusseux dont il est un invité très prisé pour son érudition, son ironie, son tempérament de polémiste (il y rencontrera Stendhal...), ne bénéficie pas d'une gloire internationale et est surtout apprécié pour sa culture philologique, son romantisme idyllique et mélancolique, son éloquence patriotique et Risorgimentale en qualité d'Italien profondément et obsessionnellement préoccupé du destin de son pays en recherche d'Unité.

On est loin alors de parler de l'importance philosophique de Leopardi et les variations d'approche de sa production poétique n'ont pas encore été analysées, Antonio Ranieri, le compagnon des dernières années napolitaines, n'ayant pas accompli sa mission d'exhumation de cette partie, si essentielle, de l'œuvre du récanatais.

Ce n'est par contre plus le cas en 1898, au moment des commémorations du centenaire où est proclamé, dans le style « vériste » qui est celui de Carducci, un Leopardi, poète nihiliste du caractère malheureux de l'existence et du passage de la Douleur individuelle à la douleur du Monde<sup>7</sup> et où, surtout, la première édition italienne du *Zibaldone*, ce texte autobiographique exceptionnel pour suivre pas à pas l'existence et l'évolution de la pensée léopardienne, est enfin révélée au public !

---

<sup>5</sup> « Le Premier Amour » dans Giacomo Leopardi, *op. cit.*, p. 95

<sup>6</sup> Giosuè Carducci, *Allo scoprimento del busto di Giacomo Leopardi nella grande aula del Comune di Recanati* (29/06/1898), dans *Prose*, Bologna, Zanichelli, 1905, p. 25.

<sup>7</sup> Carducci écrit de Leopardi qu'il est le « *Cantore della doglia mondiale* », *ibid.*

Pietro Mascagni, quant à lui, est à la fois un nom familier de la galaxie opératique italienne et, cependant, excepté sa *Cavalleria rusticana*, l'un de ses moins connus, si l'on en juge par ses seize autres titres écrits pour la scène dont il a pu observer, de son vivant, l'oubli progressif. Fils de boulanger livournais, Mascagni, en un soir de 1890 au Teatro Costanzi de Rome, a triomphé pour l'éternité comme compositeur de la vengeance de Santuzza, avec sa « *Mala Pasqua !* » (« Mauvaises Pâques ! ») et son trop fameux final « *Hanno ammazzato compare Turiddu*<sup>8</sup> ! » (« On a tué Turiddu ! »).

Œuvre trop tôt sans doute saluée par la critique internationale comme celle « d'un maître qui s'affirme dans toute la maturité de son génie<sup>9</sup> », elle provoquait, en 1945, au soir de sa vie, cette interrogation amère du compositeur : « Mais connaissent-ils vraiment toute mon œuvre<sup>10</sup> ? » alors qu'affaibli physiquement, compromis par ses accointances avec le régime fasciste, il survivait aux décombres dans les appartements d'un hôtel romain où il allait finir par mourir.

Ce n'est, de fait, pas uniquement comme vériste que Mascagni voulait passer à la postérité mais davantage comme artiste sensible, visionnaire et poète-musicien ! L'appétit d'ouverture qui était le sien vers des courants littéraires différents (du *Sturm und Drang* au Symbolisme, de l'Exotisme au Décadentisme...) se manifeste donc très vite dans son évolution musicale et l'on peut dire que le Mascagni de 1898 a donc cessé de se comporter en musicien national du Vérisme musical mais ne cesse pas, par contre, de se comporter en homme de culture, même s'il n'est pas à proprement parler un intellectuel musicien. Il entre ainsi de plain-pied dans la communauté des musiciens lettrés, pratiquant la *Literaturoper* (avec *Cavalleria*, d'après Verga, *Guglielmo Ratcliff*, d'après Heine, *Zanetto* d'après *Le Passant* de François Coppée et, bien sûr, *Parisina* d'après D'Annunzio) et, à une époque où les compositeurs avaient plutôt pour habitude de mettre les livrets au service de leur musique, sait s'emparer de textes littéraires de première importance (comme plus tard Richard Strauss et Alban Berg), cherchant à plier son inspiration aux exigences de la dramaturgie.

Composé l'année d'*Iris*, et précédant de quelques mois sa création, le poème musical *A Giacomo Leopardi*, d'une durée d'un peu plus de vingt-cinq minutes, vient s'inscrire dans les nombreuses festivités qui courent de juin à septembre 1898 pour célébrer le centenaire de la naissance du poète des Marches, cérémonies au cours desquelles, en plus de l'oraison de Carducci déjà citée, est dévoilé un buste sculpté pour l'occasion par Giulio Monteverde. La création de l'œuvre de Mascagni, qui vient donc clôturer la première journée d'hommage, est donnée, le 29 juin, au théâtre Giuseppe Persiani par l'orchestre symphonique du Liceo Musicale Rossini de Pesaro (créé par le compositeur) avec Mascagni au pupitre et son élève (et maîtresse !) Maria Farneti, comme soliste.

Si l'accueil public et critique est plutôt chaleureux voire enthousiaste<sup>11</sup>, l'œuvre, du vivant de Mascagni, sera, à une exception près, sans lendemain, et ne sera guère citée dans la

---

<sup>8</sup> Extraits du livret de Giovanni Targioni-Tozzetti et Guido Menasci pour *Cavalleria Rusticana*.

<sup>9</sup> Propos du critique musical Francesco Flores D'Arcais (1830-1890) dans *Nuova Antologia*, cité par Cesare Orselli dans *Pietro Mascagni*, Palermo, L'Epos, 2011, p. 47.

<sup>10</sup> Cesare Orselli, *ibid.*, p. 21.

<sup>11</sup> Gherardo Ghirardini dans *Invito all'ascolto di Mascagni*, Mursia, Milano, 1988, cite, p. 59, *L'Illustrazione Italiana* : « *Un successo vero, grande, trionfale (...). L'invocazione alla morte commosse, trascinò all'entusiasmo...* », « *Un franc succès, grand, triomphal (...). L'invocation à la mort émeut, conduit à l'enthousiasme...* ».

correspondance du compositeur, sauf pour dire que « l'œuvre est réussie » (« *Il Poema è riuscito davvero*<sup>12</sup> »)... ce qui ne nous surprend guère de la part de notre homme !

De même, il faut attendre la biographie de Cesare Orselli pour trouver une analyse un peu plus approfondie de l'œuvre, la plupart des biographes se contentant jusqu'alors d'une note de bas de page<sup>13</sup> ou la désavouant même<sup>14</sup>.

Entrons donc maintenant au cœur du poème musical de Mascagni en nous laissant conduire par les musiques léopardiennes dont il s'empare.

## **Musique(s) de Leopardi dans le poème musical de Mascagni : des voix mêlées**

Même si notre propos, ici, ne peut guère s'aventurer sur le terrain, pourtant passionnant chez Leopardi, de la variété des registres et de l'affranchissement progressif vis-à-vis des contraintes des formes fixes (celle du sonnet en particulier) grâce à des strophes qui se libèrent peu à peu et à un usage très souple des rimes, il est cependant nécessaire pour la compréhension de l'Ode de Mascagni d'insister brièvement sur cette nouvelle forme de *Canto* qui caractérise l'œuvre du récanatais.

Comme le montre Bruno Cagnoli dans son article « *Leopardi e la musica* », le sens de la musique constitue une part essentielle de son imaginaire<sup>15</sup> : de fait, c'est bien un modèle à rechercher du côté du *Bel Canto* qui a pu assurer à Leopardi cette plasticité sémantique dont il avait besoin dans son entreprise.

On connaît les travaux consacrés à l'établissement de parentés entre la musicalité du chant léopardien et l'écriture d'un Bellini ou d'un Métastase, voire d'une filiation tout simplement opératique entre la traditionnelle structure récitatif/aria de l'opéra du premier *Ottocento* (où l'expansion mélodique de l'air s'oppose à la quasi-prose du récit) et le balancement léopardien entre séquences discursives et séquences lyriques. Comme l'écrit Michel Orcel, dans son magnifique *Trois Guerriers, plus un*<sup>16</sup>, ce balancement semble reproduire, au plan expressif, le clivage philosophique, capital chez Leopardi, entre les illusions heureuses de l'Antiquité (ou de l'Enfance) et l'aridité désolante du « Vrai », propre à l'âge moderne.

En 1898, cette invention d'une nouvelle forme de « *canto* » qu'avait recherchée Giacomo Leopardi ne pouvait que stimuler le compositeur Mascagni. En effet, si la tentative mascagnienne pour forger une nouvelle langue musicale post-verdienne, a pu, au moment de la création de *Cavalleria rusticana*, être, à juste titre, appelée « vériste », en voulant rendre compte de façon expressive et violente de tous les aspects d'une société changeante et bouleversée, elle s'est vite transformée, à quelques exceptions près, en drame bourgeois, fable exotique, symbolisme, voire décadentisme musical...

---

<sup>12</sup> Pietro Mascagni, *Epistolario* cité par Cesare Orselli, *op. cit.* p. 414.

<sup>13</sup> C'est le cas de Mario Morini, *Pietro Mascagni*, Sonzogno, Milano, 1964, cité par Cesare Orselli, *ibid.*

<sup>14</sup> C'est le cas du premier biographe de Mascagni, Giannotto Bastianelli qui, dans son *Pietro Mascagni*, Ricciardi, Napoli, 1910, écrit qu'« il est impossible qu'un gamin de Livourne comme Mascagni puisse comprendre la pensée de Leopardi », p. 83.

<sup>15</sup> Bruno Cagnoli, *ibid.*, p. 43, citant Franco Foschi, *Giacomo Leopardi. Sulla musica (dallo Zibaldone)*, ed. CNSL, Recanati, 1999 : « Suono, canto, armonia e musica sono parte essenziale del meraviglioso mondo dell'immaginazione di Giacomo Leopardi », « Son, chant, harmonie et musique constituent la partie essentielle du monde merveilleux de l'imagination de Giacomo Leopardi ».

<sup>16</sup> Michel Orcel, *Trois Guerriers, plus un*, Cognac, Le temps qu'Il Fait, 1993.

De même, au-delà des clichés qui ont la vie dure, le vérisme (ou plutôt *la Giovane Scuola* dont il est l'émanation...) n'a pas pour vocation première la création d'un style musical résidant dans la violence orchestrale ni dans la violence d'un chant *malcanto*, tendu à l'extrême vers le haut médium, comme le dénonce Rodolfo Celletti parlant à son égard d'« École du mugissement<sup>17</sup> ». Ainsi, Mascagni, avec le sens pédagogique qui le caractérise, alors qu'il est en ces années 1895-1898 devenu directeur du lycée musical de Pesaro, s'il sollicite particulièrement dans son écriture le registre central et le haut médium de l'interprète, n'a absolument pas vocation à en abuser ni à vouloir « ouvrir » le chant de façon exagérée pour faire « aboyer » les voix, mais souhaite surtout retrouver la richesse et la somptuosité du registre central, retournant, de fait, aux conceptions des maîtres napolitains du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'un Zingarelli, d'un Garcia, d'une Colbran, proclamant l'absolue priorité du chant, simple et expressif, dépourvu de toute fioriture mais riche d'une grande variété de moyens d'expression.

En dépit de la présence de la soliste, *l'Ode à Giacomo Leopardi* appartient au genre symphonique. Sur la base d'une inspiration nettement mélodique, la pièce illustre des fragments extraits de cinq poèmes importants des *Canti* (« Canto notturno di un pastore errante dell'Asia », « Il sabato del villaggio », « Il primo amore », « All'Italia », « A se stesso<sup>18</sup> ») en une sorte de mosaïque musicale, assez unique dans l'Italie de la fin du siècle, dont les influences seraient sans doute à aller chercher, outre chez Liszt, dans le post-wagnérisme, directement contemporain, d'un Chausson (*Poème de l'Amour et de la Mer*) et, bien évidemment, d'un Giuseppe Martucci (*La canzone dei ricordi*). En outre, le découpage de l'œuvre en pièces distinctes et les liens entre celles-ci pourraient faire penser au Richard Strauss des poèmes symphoniques composés à la même époque : *Mort et Transfiguration* (1889) et *Une Vie de Héros* (1898), que Mascagni dirigeait par ailleurs.

Par ailleurs, au-delà de l'utilisation directe des *Canti* cités précédemment, Mascagni va puiser son inspiration musicale dans d'autres strophes tirées du même cycle et mis en exergue de sa partition, élaborant ainsi une sorte de petit florilège qui vient épouser d'ailleurs les principaux moments dégagés par Carducci dans ses considérations sur « Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi<sup>19</sup> » : moment élégiaque, patriotique, idyllique, lyrique, philosophique, du désir de la mort.

Le poème musical, obéissant ainsi à un concept préalablement établi, dispose les divers fragments poétiques (chantés ou exprimés par l'orchestre) selon une logique narrative qui s'inscrit dans la thématique du douloureux combat de l'homme, du berceau à la tombe, et donne ainsi à entendre des thèmes chers à la musique léopardienne.

Laissons ici un instant la parole à Mascagni pour nous éclairer sur ses intentions, telles qu'il les expose à Pesaro, le 22 juin 1898, pour la rédaction du programme de salle :

*Così che ho cominciato con il dolore della nascita [...] che ci dà subito il tema della tristezza che non abbandonerà il Poeta mai più, fino alla morte. Dopo, accenno alla gioventù, alla primavera della vita che tante cose dolci sussurra al pensiero dell'infelice cantore; ma torna la tristezza per l'involarsi del caro tempo giovanile. Viene quindi il palpito d'amore, sentimento nuovo al cuore del poeta che, confuso, ne sente, in uno, beatitudine e travaglio. Poi, non ho voluto trascurare l'amor di Patria, sentimento*

<sup>17</sup> Rodolfo Celletti, *La vocalità mascagnana*, dans *Atti del primo Convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni*, Sonzogno, Milano, 1987, p. 39-44.

<sup>18</sup> Giacomo Leopardi, « Chant nocturne d'un berger errant de l'Asie », « Le Samedi du Village », « Le premier Amour », « À l'Italie » et « À soi-même », *op.cit.*

<sup>19</sup> Giosuè Carducci, « L'esprit et les formes de la poésie de Léopardi », 24 juin 1898, *ibid.*, p. 263-360.

*cantato da Leopardi con tanta epica sublimità; ed anche qui torna lo sconforto, la tristezza, motivo di ogni ispirazione del Poeta. Siamo poscia alla piena dell'amore, dell'amore infelice, dell'amore insoddisfatto, affannoso, straziante ... E qui, quanto dolore! E viene la morte, la morte desiderata, invocata, la morte liberatrice*<sup>20</sup>...

C'est pourquoi j'ai commencé avec la douleur de la naissance (...) qui donne rapidement vie au thème de la tristesse, qui n'abandonnera plus jamais le poète, jusqu'à sa mort. J'esquisse ensuite les premières notes du thème de la jeunesse, du printemps de la vie qui murmure tant de douces choses à l'esprit du chanteur malheureux ; mais revient alors le thème de la tristesse au moment où s'envole le temps béni de l'enfance. Vient alors le frémissement de l'amour, sentiment nouveau au cœur du poète qui, de façon confuse, ressent, tout à la fois, béatitude et tourment. Ensuite, je n'ai pas voulu négliger l'amour de la Patrie, sentiment chanté par Leopardi avec tant de splendeur épique ; et là encore revient le thème du désespoir, de la tristesse, motif de chaque inspiration du Poète. Nous sommes encore dans la fougue de l'amour, de l'amour malheureux, de l'amour insatisfait, tourmenté, déchirant... Et là, que de douleur ! C'est là que la mort vient, la mort désirée, invoquée, la mort qui libère...

Face à un écrivain et à quelques-uns de ses plus célèbres textes<sup>21</sup>, Mascagni – qui jusque-là ne s'est jamais confronté à la grande poésie, à l'exception du bref *Sera d'ottobre* de Giovanni Pascoli, est soudainement pris d'un respect déférent. La déclamation de type « arioso » qui en résulte, assez moderne pour faire penser à une sorte de récit chanté, innervé d'instantanés mélodiques, vient suggérer dès le bref prélude (joué aux cordes dans un registre aigu) une écriture étroitement liée au tissu symphonique, se présentant sous les traits d'une sorte de Requiem recueilli à l'intérieur duquel se rattachent quelques vers du « Canto notturno<sup>22</sup> » mais se référant également à « La vita solitaria<sup>23</sup> », d'après un procédé formel déjà utilisé dans les préludes de *Cavalleria rusticana* et de *Guglielmo Ratcliff*.

Le leitmotiv du lien fraternel entre l'Amour et la Douleur, qui ouvre le poème musical, constitue en quelque sorte l'idée fixe de la pièce et n'est évidemment pas le fait du hasard : ce thème léopardien est, en effet, éminemment mascagnien.

Au sein de cette continuité expressive, se détachent deux exceptions colorées :

- le motif du « *Garzoncello scherzoso*<sup>24</sup> », extrait d'« Il sabato del villaggio » où Mascagni se laisse aller à une inspiration de danse populaire illustrée par un piquant solo de hautbois, passage qui permet également à la voix humaine de trouver des accents plus lyriques, rappelant le climat élégiaque de certains passages de *Cavalleria* et surtout de *L'amico Fritz* (y

---

<sup>20</sup> Pietro Mascagni, *Nota introduttiva alla partitura di Ode a Leopardi*.

<sup>21</sup> Écrivain pour lequel, jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, l'intérêt des compositeurs italiens sera relativement limité : après Mascagni et Busoni (*Il sabato del villaggio*, 1882), la poésie de Leopardi sera chantée par Malipiero (*Canto notturno, A se stesso*), Castelnuovo Tedesco (*L'infinito*), Goffredo Petrassi (*Coro di morti, Io qui vagando*), Roman Vlad (*A se stesso*).

<sup>22</sup> « *Nasce l'uomo a fatica; Ed è rischio di morte il nascimento. Prova pena e tormento per prima cosa ; e in sul principio stesso, la madre e il genitore il prende a consolar dell'esser nato* » - « L'homme naît à grand mal ; Pour lui, naître, c'est risquer de mourir. Ce qu'il éprouve d'abord, c'est la peine et le tourment ; et dès son premier jour, et sa mère et son père se prennent à le consoler de sa naissance. » « *Canto notturno* », Giacomo Leopardi, *op.cit.*, p. 168-69.

<sup>23</sup> « *Era quel dolce e irrevocabil tempo, allor che s'apre al guardo giovanil questa infelice scena del mondo, e gli sorride in vista di paradiso.* » - « C'était ce temps léger, irrévocable, alors que s'ouvre aux yeux enfants la misérable scène du monde et leur sourit comme l'image d'un paradis. » « *La vita solitaria* », *ibid.* p. 118-19.

<sup>24</sup> « *Garzoncello scherzoso, Cotesta età fiorita come un giorno d'allegrezza pieno, Giorno chiaro, sereno, Che precorre alla festa di tua vita. Godi, fanciullo mio; stato soave, Stagion lieta è cotesta.* » - « Enfant joueur et gai, Ton âge en fleur est comme un jour plein d'allégresse, Jour lumineux, serein, qui prélude à la fête de ta vie ; Jouis-en, mon petit : âge suave, saison joyeuse est la tienne. » « *Il sabato del villaggio* », *ibid.* p. 180-81.

compris dans les vers choisis par Mascagni : « *stato soave, stagion lieta* » fonctionnant comme une réminiscence de la « *Stagion primaverile* » du « duo des cerises » dans *Fritz* ...).

- le motif guerrier « *O numi, o numi*<sup>25</sup> » extrait d'« *All'Italia* », d'inspiration post-romantique, dominé par une emphase sonore – annoncée aux cuivres – et vocale, de par l'utilisation du registre aigu de la soprano.

Avec ce premier motif, c'est le thème idyllique de l'enfance et du Paradis perdu, si essentiel dans la musique léopardienne, qui est largement développé par Mascagni : au refus du temps, de l'âge adulte où il n'y a que mépris à son encontre, correspondent l'exaltation de l'enfance perdue et de ses joies et le conseil donné par le poète de ne pas trop vite vivre la fête de sa vie. Si ce thème apparaît particulièrement développé, c'est peut-être, comme le florilège des poèmes assemblés par le compositeur nous le suggère, parce que Mascagni a mis ici en filigrane de larges extraits des « *Ricordanze* » (« *Les souvenirs* »), et a voulu retrouver à travers ce poème aux magnifiques accents le meilleur de sa veine lyrique<sup>26</sup>.

Avec le second motif, chant d'ouverture issu du nationalisme littéraire de Leopardi, on se retrouve au cœur d'une question essentielle pour bon nombre d'artistes « fin-de-siècle » : comment en ce « *siècle de fange*<sup>27</sup> » se montrer digne d'un si glorieux passé ? On est ici à la fois dans le souffle « risorgimental » et dans les regrets que l'esprit italien peut avoir alors d'un mythique « *Âge d'or* ». Plus spécifiquement, la lecture mascagnienne de cette strophe, d'inspiration musicale décadentiste (Mascagni partira bientôt à l'assaut de l'écriture d'*Isabeau* puis de *Parisina*), oriente vers l'idée d'un compositeur portant en dehors des frontières son talent (son génie ?) et toute sa complexe versatilité artistique, mais redoutant d'être oublié chez lui.

S'ensuit une large pièce instrumentale dédiée au thème de la fugacité de l'amour, aussitôt reconnu et aussitôt enfui ! : un *Moderato lento* en Ré-mineur reprend ainsi, quasi-intégralement, le leitmotiv initial de « *Nasce l'uomo a fatica* » et permet, cette fois-ci, de retrouver, en regard de la partition, un extrait non chanté d'*Il primo amore* avant de laisser à la voix le soin d'exprimer toute la douleur léopardienne, en un seul vers à l'impact dramatique certain : « *Oimè, se quest'è amor, com'ei travaglia*<sup>28</sup> ! (« Hélas, si c'est amour, comme il tourmente ! »).

Puis Mascagni recourt à une autocitation (comme le fait Richard Strauss à la même époque dans plusieurs de ses poèmes symphoniques), utilisant de façon surprenante, pour amener le retour de la voix humaine, un extrait du III<sup>e</sup> acte d'*Iris*, l'ouvrage qu'il compose en même temps que son *Ode*, mais légèrement modifié : une note suivie d'un quatuorlet ménageant une sorte d'effet de perte, semblable à un *Lamento*...

C'est ce qui permet d'avancer un possible fil conducteur entre *Iris*, opéra symboliste, et le poème symphonique léopardien : l'effarement provoqué par la désillusion de l'amour, la

---

<sup>25</sup> « *O numi ! O numi : Pugnan per altra terra itali acciari. O misero colui che in guerra è spento, Non per li patrii lidi e per la pia consorte e i figli cari, Ma da nemici altrui, Per altra gente, e non può dir morendo: Alma terra natia, La vita che mi desti ecco ti rendo.* » - « Ô dieux ! ô dieux ! Les glaives italiens se battent pour une autre terre. Oh, misérable qui s'éteint à la guerre, Non pour les rives paternelles et pour la pieuse épouse et ses enfants chéris, Mais sous les coups de l'ennemi d'un autre. Et pour un autre peuple, et, mourant, ne peut dire Alme, Terre natale, Tu m'as donné la vie, voici : je te la rends. », « *All'Italia* », *ibid.* p. 24-25.

<sup>26</sup> « *Chi rimembar vi può senza sospiri, o primo entrar di giovinezza, o giorni vezzosi, inenarrabili, allor quando al rapito mortal primieramente sorridon le donzelle* » - « Qui peut vous rappeler sans un soupir, ô premier seuil de la jeunesse, ô jours légers, inénarrables, quand au mortel émerveillé pour la première fois sourient les jeunes filles ? », « *Le Ricordanze* », *ibid.* p. 162-63.

<sup>27</sup> « *Questo secol di fango* » écrit Leopardi dans « *Ad Angelo Mai* », *ibid.*, p. 50.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 91.

solution à ce désenchantement trouvée dans les bras de la mort constituant, de fait, deux clefs de lecture utilisées par Mascagni tant dans son (ré)assemblage des vers de Leopardi que dans sa description des vicissitudes de l'ingénue petite japonaise<sup>29</sup>.

L'exemple d'*A se stesso* mérite, ici, d'être intégralement cité, tant Mascagni en épouse fidèlement le rythme et le halètement désespéré : « *Posa per sempre. Assai palpitasti. (...) Amaro e noia la vita, altro mai nulla ; e fango è il mondo. T'acqueta omai. Dispera l'ultima volta. Al gener nostro il fato non donò che il morire*<sup>30</sup>. » (« Dors à jamais. Tu as assez battu (...). Fiel et ennui, non, rien d'autre, la vie ; le monde n'est que boue. Or calme-toi. Désespère une dernière fois encore. À notre genre le sort n'a donné que de mourir »).

La conclusion du poème musical revient avec une certaine évidence à l'orchestre, dans un émouvant *Andante cantabile* en Si mineur, non sans que Mascagni ait eu, au préalable, le soin de laisser son lecteur-auditeur sur la lecture de quelques vers d'« *Amore e morte* », achevant par là de montrer combien les deux thématiques, « Amour et mort », auront constitué l'assise de sa création.

Au-delà de son intérêt intrinsèque venant consacrer les spécificités d'un discours musical mûri par le compositeur, *A Giacomo Leopardi* pourrait bien constituer une pierre d'achoppement dans la psychologie humaine et artistique du compositeur toscan, déroulant, en filigrane de la pensée et de la philosophie léopardienne, le programme autobiographique de la destinée de Pietro Mascagni<sup>31</sup>.

## Bipolarité léopardienne et figure tragique mascagnienne

Dans sa Préface des *Canti*, Mario Fusco écrit de Leopardi qu'il est « un élégiaque qui sait aussi crier son pessimisme radical et sa révolte, même sans illusions<sup>32</sup> ». Ayant une certaine tendance au masochisme et à l'autodérision, Leopardi, pour plusieurs raisons, choisit la souffrance comme règle de vie : des raisons extérieures (sa condition de provincial condamné à végéter dans un village des Marches à l'écart des voies de communication ou la situation désastreuse de l'Italie à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle) ; des raisons intérieures : le poète de Recanati souffre d'une sorte de maladie psychologique qui consiste à ne pouvoir vivre que dans le passé ou dans l'avenir, par les espoirs ou par les regrets, par les souvenirs ou par les illusions. Incapable de s'adapter au présent, blessé par le contact des choses, Leopardi a besoin de se mettre à distance, d'interposer entre le monde et lui une médiation qu'il trouve dans l'éloignement, la remémoration et le ressassement des impressions d'enfance. Il ne se sauve d'un sentiment d'intolérable échec qu'en proclamant la supériorité du nihilisme sur toutes les philosophies.

Cette vision de « l'homme léopardien », telle qu'il peut l'entrevoir à travers les lectures faites pendant la gestation de son œuvre, retient toute l'attention du Mascagni de 1898 et ne le quittera plus par la suite. C'est, de fait, d'un homme profondément pessimiste dont il est question à ce moment-là. La dédicace de l'opéra suivant, *Le maschere*, est, en cela, significative : « *A me stesso con grande stima ed immutabile affetto* » (« À moi-même avec

---

<sup>29</sup> Voir sur ce point l'analyse de Cesare Orselli, *op. cit.*, p. 416-17.

<sup>30</sup> « *A se stesso* », G. Leopardi, *op. cit.*, p. 200-01.

<sup>31</sup> « Ce poème léopardien écrit par Mascagni, en confondant certes Leopardi et Ada Negri, est aussi une confession. Mascagni écrit sur sa propre vie », in Marzio Pieri *La musica cieca, Programma stagione lirica*, Livorno, *Teatro della Città di Livorno* "Carlo Goldoni", 1984, p. 23.

<sup>32</sup> Mario Fusco, *Préface* de Giacomo Leopardi, *Canti*, Paris, Flammarion GF, 2005, p. VI.



grande estime et fidèle affection ») ! Mascagni réalise désormais l'immense malentendu au centre duquel il se trouve en qualité de compositeur et, en quête d'une véritable reconnaissance, se raccroche désespérément à lui-même.

Dans l'imagerie populaire, Mascagni s'identifie à cet homme heureux, celui des soixante rappels le soir de la première de *Cavalleria rusticana* et de la gloire internationale lors des tournées européennes, nord et sud-américaines. Pourtant, si l'on peut dire que l'année 1898 est bien une année charnière pour le compositeur toscan, avant la longue période de dépression dont il sera victime, c'est parce qu'il n'a probablement jamais autant tenté, auparavant, de rechercher et d'expérimenter de nouveaux environnements sonores dans son écriture, tant orchestrale que vocale (l'exotisme et le symbolisme dans *Iris*) et qu'il n'a jamais été aussi peu compris par un public et une large partie de la critique italienne qui continuent inexorablement de s'enthousiasmer pour sa veine lyrique mais passent totalement à côté de ses innovations harmoniques, tout comme d'ailleurs du message social de haut niveau délivré par le texte d'Illica.

De fait, comme on a pu parler d'une bipolarité constante dans la pensée de Leopardi, affectionnant les heures nuancées, recherchant à la fois l'ombre et la lumière et aimant par dessus tout l'obscurité scintillante (la lumière lunaire est, on le sait, un topos de sa poésie) on peut parler, dans le cas de Mascagni, d'un Janus aux multiples visages, n'ayant jamais abandonné pour la composition sa vocation de chef d'orchestre<sup>33</sup> ni celle d'enseignant et de pédagogue, d'un style tour à tour (voire tout à la fois) intimiste, élégiaque, héroïque voire tragique, dont l'analyse faite par le fin connaisseur qu'en était Gianandrea Gavazzeni est ici incontournable : « il y a un Mascagni vériste, idyllique, symboliste, crépusculaire, décadent<sup>34</sup>... ».

Il est intéressant, pour illustrer cette bipolarité commune aux deux artistes, de mettre en parallèle les strophes précédemment citées d'*A se stesso* et l'environnement musical et philosophique d'*Iris*. À la fin du II<sup>e</sup> acte, Iris meurt tout d'abord, désespérée de la boue que lui jette son père au visage, n'ayant pour seule issue que de se jeter dans le caniveau du quartier des Plaisirs où elle achève sa triste existence terrestre. Mais, au III<sup>e</sup> acte, alors que les chiffonniers accomplissent leur tâche dans l'aube d'un nouveau jour<sup>35</sup>, Iris revient à elle, dans une sorte de monde parallèle, se demandant le « Pourquoi ? » de sa courte existence, de sa destinée de petite fille, ayant eu pour toute réponse à son amour filial et à ses jeux d'enfant, la méchanceté des autres qui ont voulu la salir, la brutaliser, la dégrader. Et, tandis que le Soleil se lève de nouveau sur le Monde et l'illumine, Iris est conduite au Nirvana.

On aime à croire que Mascagni, écrivant ce III<sup>e</sup> acte d'*Iris* en même temps que son *A Giacomo Leopardi* ait, en pleine conscience, souhaité placer son ouvrage sous le signe d'un thème totalement léopardien : celui du passage de l'ombre à la lumière.

---

<sup>33</sup> La période de gestation d'*Iris* et d'*A Giacomo Leopardi* est bien une période d'expérimentations extra-opératiques au cours de laquelle, entre mars et avril 1898, Mascagni dirige six importants concerts à la Scala, donnant, pour la première fois en Italie, la *Symphonie n° 6 en Si mineur*, « Pathétique », de Tchaïkovski, et la *Symphonie n° 9 en Mi mineur* de Dvořák.

<sup>34</sup> Gianandrea Gavazzeni, « Il teatro mascagnano nel suo tempo e nel nostro », dans *La musica e il teatro*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954.

<sup>35</sup> « *Ad ora bruna e tarda, la Luna è tutta gaia... se in due la si riguarda ; Soli... è una luna scialba Se notte non ti appaia, amico, invoca l'alba !* » - « Le soir à la brune, elle est gaie, la lune, quand on la regarde à deux. Tout seul, elle est blême. Si la nuit t'a laissé seul, l'ami, prie pour que l'aube vienne. », Luigi Illica, *Iris* (traduction de Valérie Julia pour le programme de salle du Festival Radio France-Montpellier 2016).

Contrairement à ce qu'une lecture trop rapide de l'œuvre de Mascagni a pu laisser longtemps croire, l'Italie sanguine et optimiste, expansive et oratoire n'est pas tant que cela au centre de la poétique du fondateur du Vérisme musical. De fait, les mondes, a priori diamétralement opposés, du poète de *l'Infini* et du compositeur de *Cavalleria rusticana* se rencontrent, à partir de 1898, dans une quête d'Absolu, qui se soldera par le douloureux sentiment de vivre absent dans une époque sans substance, dans un monde qui ne nous a laissé que le vide et l'absence désespérante d'illusions.

Hervé CASINI

Aix-Marseille université

Secrétaire général du Museon Arlaten, musée d'ethnographie provençale - Musée de France