

## JEUX D'ÉCRIVAINS DANS *LE VIRTUOSE RIDICOLE* (1752) DE GOLDONI ET GALUPPI

« [...] : *con tutto ciò i due libri su' quali ho più meditato, e di cui non mi pentirò mai di essermi servito, furono il Mondo et il Teatro*<sup>1</sup>. »

En 1753, l'éditeur vénitien Tommaso Bettinelli publie les premières comédies de Goldoni. L'auteur y affirme ses convictions en tant qu'homme de théâtre. Il n'est plus le poète d'opéra sérieux – de *drammi per musica* – qu'il était dans les années 1740<sup>2</sup> ; il affiche désormais ses ambitions de dramaturge comique avec une volonté certaine de rénover le théâtre italien. Cette évolution que connaît, dans une autre mesure, le compositeur Egidio Duni montre la nécessaire flexibilité des artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle qui affichent désormais la liberté de créer leur propre répertoire tout en s'échappant du cadre institutionnel ou esthétique en vigueur. Goldoni le reconnaît lui-même à demi-mots lorsqu'il évoque le mauvais goût qui sévit dans les comédies italiennes et surtout lorsqu'il affiche son désir d'embrasser, au sein de ses œuvres, la diversité des caractères et des passions. Ce projet artistique et humain trouve son sens dans la conception même de ses comédies parlées ou de ses livrets d'opéra. Les intrigues ainsi élaborées se montrent toujours plus nouvelles et audacieuses bien que restant dans le cadre du vraisemblable<sup>3</sup>. De ce point de vue, l'exemple des *Virtuose ridicole* mérite toute notre attention. Donnée en 1752 au *Teatro San Samuele* de Venise<sup>4</sup> et mise en musique par Baldassare Galuppi<sup>5</sup>, l'un des plus grands compositeurs du moment, ce *dramma giocoso* illustre les batailles, les victoires et les déboires d'une assemblée d'artistes et de lettrés – parmi lesquels des femmes – qui s'adonne aux joies de la conversation et de l'écriture. Quelle vision Goldoni donne-t-il du savoir ? De quelle manière l'écriture du comique permet-elle, à travers *Le virtuose ridicole* et donc de la représentation scénique de l'écrivain, de légitimer les rapports entre la technique musicale de Galuppi et les intentions poétiques de Goldoni<sup>6</sup> ?

Ainsi, le propos qui sera développé ici nécessite avant tout de mesurer la place des femmes savantes dans l'œuvre de Goldoni et notamment dans *Le Virtuose ridicole* puisqu'elles y sont présentes de manière particulière. Ce thème permet une réflexion sur le savoir comme élément narratif auquel se mêlent les ressorts du comique et de la satire. Enfin, la musique de Goldoni nous permettra de mettre en lumière les relations étroites entre le verbe et le son,

---

<sup>1</sup> Carlo Goldoni, *Le Commedie del dottore Carlo Goldoni*, tome I, Venezia, Per Giuseppe Bettinelli, 1753, p. 12. Traduction : « [...] : malgré tout, les deux livres sur lesquels j'ai le plus médité et dont je ne regretterai jamais de m'être servi, furent le Monde et le Théâtre. » Je remercie à cet effet Fanny Eouzan pour avoir eu la gentillesse de relire mes traductions.

<sup>2</sup> *Gustavo* (1738) est sans doute l'opéra où collaborent pour la première fois Goldoni et Galuppi.

<sup>3</sup> Camilla Cederna, « Carlo Goldoni, le pouvoir de la passion entre monde et théâtre », *Chroniques italiennes*, n°28, 2014, p. 173-174.

<sup>4</sup> Eleanor Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 538.

<sup>5</sup> Charles Burney, *The present state of music in France and Italy*, London, T. Becket and Co. Strand, 1773, p. 184-185.

<sup>6</sup> Rossana Maria Caira, « Alcune riflessioni sulla collaborazione tra Galuppi e Goldoni », *Baldassare Galuppi, il « Buranello »*, Rodobaldo Tibaldi (dir.), Venezia, Marsilio, 2007, p. 63-71.

lesquelles sont soumis à des contraintes rhétoriques – relatives à l’air – et esthétiques fortes – notamment en termes de structure de l’opéra et d’attentes du public.

## **Le discours goldonien autour des femmes savantes**

Les mémoires de Goldoni constituent l’un des apports les plus importants pour la connaissance de la vie italienne du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils nous dévoilent les mécanismes de création et de réception des œuvres italiennes de son temps tout en suivant les différents épisodes de la vie du poète. Rapidement, Goldoni nous plonge dans l’univers du savoir, que ce soit à travers sa propre formation ou bien à travers les rencontres qu’il fait au sein des académies littéraires comme l’*Accademia degli Intronati* de Sienne<sup>7</sup>. Membre actif de l’*Accademia dell’Arcadia* sous le nom de Polisseno Fegcio, il côtoie les grands lettrés de son temps comme Grisellini<sup>8</sup>. C’est cette connaissance du monde littéraire et musicale qui lui sert d’élément d’inspiration pour la création de ses comédies.

Le rapport à l’écriture en tant que geste créateur est une question qui interpelle Goldoni à partir des années 1740. Il est bien souvent le prétexte à des intrigues laissant apparaître des érudits, des cercles académiques ou des poètes. *La Donna di garbo* (1743) inaugure le thème de la femme instruite – connaissant les Lettres et le droit – dans le répertoire théâtral italien du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans cette comédie, Rosaura, fille d’une blanchisseuse de Pavie, est séduite par Florinde mais celui-ci se dérobe face à cet engagement. Désireuse de le faire respecter, elle se fait passer pour la femme de chambre de la belle-sœur de Florinde. Flattant les uns et aidant les autres dans leurs entreprises amoureuses, elle devient aimée de tous. C’est ainsi qu’elle épouse Florinde avec l’assentiment de chacun des personnages. Pour Goldoni, la malicieuse intelligence des femmes vient à bout de toutes les épreuves. Les valeurs qu’il véhicule sont loin de plaire unanimement au public vénitien qui lui reproche à certains égards de faire de Rosaura une femme trop instruite<sup>9</sup>.

Content du succès de *La Donna di garbo* et peut-être même des débats qu’elle suscite, Goldoni n’a de cesse de promouvoir les valeurs et les vices que portent les femmes en elles. Leurs capacités à manipuler le savoir et l’écriture ne font que les révéler. C’est le cas par exemple de *La Donna di testa debole* écrit pour le *Teatro San Luca* de Venise en 1753. Donna Violante est une jeune veuve prétentieuse et excessivement fière de ses goûts artistiques et littéraires. Elle s’adonne à la composition de poèmes mais ceux-ci n’étant guère réussis, elle attire les railleries de Don Fausto. Dans le sillage de *La Donna di testa debole*, *La Dottoressa preziosa* (1756) de Jacopo Angelo Nelli, comédie inspirée par *Les Précieuses ridicules* de Molière et probablement par les comédies de Goldoni, met en garde le lecteur contre les dérives de la pédanterie, lesquelles mènent à la perte du bon sens<sup>10</sup>. Sa démarche artistique se veut également être une démarche morale. Les femmes sont exhortées à retrouver la sagesse, la prudence et le bon goût, autrement dit à retrouver les vertus que Nelli considère comme naturelles. Qu’il soit exploité par Goldoni ou par Nelli, le thème des femmes savantes est un fil conducteur dans les œuvres littéraires et dramatiques de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> Carlo Goldoni, *Memorie di Carlo Goldoni*, tome I, Prato, Per i F. Giachetti, 1822, p. 264.

<sup>8</sup> Ginette Herry, *Carlo Goldoni, Biografia ragionata*, tome III, Venezia, Marsilio Editore, 2009, p. 305.

<sup>9</sup> Carlo Goldoni, *Memorie di Carlo Goldoni, Op. Cit.*, p. 287.

<sup>10</sup> Jacopo Angelo Nelli, *Commedie del dottor Jacopo Angelo Nelli*, tome IV, Siena, Per Francesco Rossi Stampatore, 1756, [p. 10-11]

<sup>11</sup> Casanova se moque d’ailleurs d’elles dans ses *Mémoires* puisqu’elles incarnent selon lui la bêtise humaine. Voir Jacques Casanova de Seingalt, *Mémoires*, tome II, Bruxelles, J. Rozez libraire-éditeur, 1863, p. 109.

La comédie de mœurs révèle les défauts des uns et des autres mais elle incarne surtout une manière, certes indirecte, de susciter les débats de société – notamment le droit des femmes – par le biais du théâtre.

À la même époque que *La Donna di garbo*, Goldoni traite de manière originale le lien au savoir dans une autre œuvre : *Le donne curiose* (1753). Dans la seconde œuvre, trois membres d'une loge franc-maçonnique – Messer Pantalone, Dottore et Florindo – se réunissent en un lieu tenu secret pour converser ou jouer aux dames. Leurs femmes respectives intriguées par les rendez-vous veulent découvrir ce qu'ils y font. Avec la complicité du domestique, elles se cachent dans un cabinet afin d'épier leurs faits et gestes<sup>12</sup>. Sur une toile de fond où la dissimulation est reine, les personnages se dévoilent : théâtre de la curiosité et curiosité du théâtre sont au centre de cette comédie. Le savoir n'est plus vu du côté des femmes mais de celui des hommes. Dans le répertoire comique et dramatique de Goldoni, le savoir en tant qu'élément propice à la construction narrative et dramatique d'une œuvre, se montre pluriel dans son exploitation. Goldoni s'amuse avec lui et en fait un révélateur des traits humains et sociétaux du XVIII<sup>e</sup> siècle.

### ***Le Virtuose ridicole* (1752) ou la dérision poétique et musicale du savoir**

La création des *Virtuose ridicole*<sup>13</sup> s'inscrit dans une double logique : celle de la représentation des érudits, des précieux, de femmes savantes sur les scènes théâtrales et à plus large échelle de la satire des vices telle que Goldoni la conçoit dans sa dédicace au lecteur de l'édition de 1753 de ses comédies<sup>14</sup>. Sujet proche du précédent par la référence à un cercle d'érudits, *Le Virtuose ridicole* met ainsi en scène quatre personnages qui étudient, discutent et écrivent chacun dans un domaine précis de la littérature : la philosophie pour Afrodisia, la poésie pour Melibea et Pegasino, l'art du roman pour Melibea et l'histoire pour Gazetta. Montrant ainsi quatre visages différents de l'écrivain, ils se rejoignent pourtant tous dans la manière de raconter, de mettre en avant leurs talents. Notons au passage la relative similarité des prénoms italiens avec des personnages ou des créatures antiques. Pegasino évoque le cheval Pégase tandis que Melibea dit être une descendante d'Orphée<sup>15</sup>.

Dans ce *dramma giocoso*<sup>16</sup>, Goldoni reprend les mêmes ingrédients que ceux des *Précieuses ridicules* de Molière dont il revendique indirectement la paternité : un thème autour de l'érudition, des personnages ayant des caractères très marqués et des situations dramatiques montrant leur ridicule. La première scène de l'opéra donne un aperçu de ce ton libre et décalé. Assis en cercle, six personnages débattent de faux sujets de discussion tels que la possibilité de chanter sans connaître la science musicale ou la nationalité du Tasse. Rapidement, la conversation tourne à la dispute car chacun est enfermé dans son propre raisonnement sans écouter l'autre. Le chœur qui donne corps à cet épisode ouvre le premier acte des *Virtuose ridicole*. Par le biais d'une écriture homorythmique, Galuppi instaure une opposition entre deux masses sonores : les trois voix féminines et les trois masculines. Cette mise en scène donne un aperçu musical de leur indifférence les uns vis-à-vis des autres mais aussi de leur

---

<sup>12</sup> Ginette Herry, *op. cit.*, p. 521.

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 301.

<sup>14</sup> Carlo Goldoni, *Le Commedie del dottore Carlo Goldoni*, *op. cit.*, p. 13

<sup>15</sup> Carlo Goldoni, *Le Virtuose ridicole*, Venezia, Per Giuseppe Bettinelli, 1752, p. 53.

<sup>16</sup> Daniel Hertz, *Music in European Capitals, The Galant Style, 1720-1780*, New York, W. W. Norton & Company, 2003, p. 275-276.

condescendance. La musique traduit donc un pan de leur personnalité contribuant de cette manière à introduire le drame qui va suivre.

*LE DONNE*

*Sì, sì, sì.*

*GL'UOMINI*

*Nò, nò, nò.*

*LE DONNE*

*Io sostegno l'opinione ;*

*La ragione vuol così.*

*GL'UOMINI*

*Accordarla non si può ;*

*Il contrario sosterrò<sup>17</sup>.*

Sur un ton satirique, Goldoni analyse les rapports entre les êtres et les connaissances. Les querelles que les personnages provoquent sont faussement intellectuelles tandis que les quiproquos et les rapprochements amoureux se font par le biais de pensées qu'ils croient être érudites. Gazetta et Pegasino sont intéressés tous deux par Melibea, une femme fervente adepte des romans et de la poésie. Ce goût va l'amener à concevoir des situations rocambolesques dans lesquelles elle imite les héros de ses poèmes préférés. Leur confrontation à la scène 12 de l'acte I évolue en duel à la scène 14. Symbolisés par Renaud et Tancredi, les deux hommes se battent tout en reprenant le registre épique du Tasse et de l'Arioste. Ils montrent ainsi aux yeux de Melibea leur force physique et leur héroïsme.

*GAZETTA*

*Son Cavaliero errante, e son per voi.*

*Anderò fra Monti e Selve,*

*Colle belve, cogl'Armenti,*

*I cimenti ad incontrar<sup>18</sup>.*

Sur cette réplique de Gazetta, le premier vers est traité en récitatif sec tandis que les trois vers qui suivent débute le long trio vocal entre Melibea, Pegasino et Gazetta. Le style héroïque qui s'en dégage est évoqué par des éléments mélodiques et rythmiques contenus notamment dans le thème du trio. Galuppi donne une impulsion mélodique au thème par l'intermédiaire d'un arpège ascendant de Ré Majeur puis il joue avec les sauts de quarte, de quinte et d'octave pour affirmer le caractère valeureux du personnage. La cellule rythmique croche pointée/double croche aux violons accentue du reste l'intention du compositeur. Finalement, la vaillance est récompensée puisque le combat tourne à l'avantage de Gazetta. Sa victoire lui permet de récolter l'admiration de Melibea. Plus qu'un simple duel entre deux chevaliers, c'est le combat

---

<sup>17</sup> Carlo Goldoni, *Le Virtuose ridicole*, Venezia, Per Giuseppe Bettinelli, 1752, p. 6. Traduction : *Les femmes* : « Oui, oui, oui »/*Les hommes* : « Non, non, non »/*Les femmes* : « Je soutiens l'idée que la raison le veut ainsi »/*Les hommes* : « Si je ne peux me mettre d'accord avec elle, je soutiendrai le contraire ».

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 14. Traduction : « Je suis un chevalier errant, et pour vous, j'irai à travers les montagnes et les forêts, rencontrer les troupeaux ou les dangers avec les bêtes sauvages. »

de l'histoire contre la poésie qui se joue à ce moment précis<sup>19</sup>. Mélibea, étant la véritable incarnation du goût pour la poésie et pour le roman à elle seule, donne son cœur à Gazzetta c'est-à-dire au roman.

Un autre exemple de duel est donné aux scènes 9 et 10 de l'acte II. Dans le cas présent, Goldoni parodie un épisode qui survient dans le chant XII de la *Gerusalemme liberata* du Tasse. Melibea, à l'image de Clorinde, est déguisée en guerrière. Elle cherche à combattre pour éprouver sa force. C'est au début du duel que le librettiste ajoute au texte poétique des interpolations issues de la *Gerusalemme liberata*. Celles-ci sont récitées par les personnages comme le suggère la typographie du livret. Goldoni reprend tantôt des vers isolés tantôt une octave entière, notamment l'octave 60 du chant XII<sup>20</sup>. Pourtant, la parodie du Tasse est éphémère car Melibea ne supporte déjà plus d'être Clorinde. Elle choisit de poursuivre le jeu dans une autre direction : la parodie de l'*Orlando Furioso* de l'Arioste avec la célèbre folie d'Orlando. L'air « *Il cervel m'è andato via* » qu'interprète Melibea à la fin de la scène illustre sa perte de raison. Notre héroïne devient Orlando par une confusion des réalités, la réalité théâtrale et la réalité poétique<sup>21</sup>. Chez Galuppi, la folie est illustrée musicalement par l'extrême rapidité du tempo et par le recours à une forme d'air se détachant nettement de l'*aria da capo* usuel. En effet, les quatre parties de l'air annoncent des changements de tonalité et d'écriture orchestrale. Ceux-ci arrivent à des moments inopportuns rompant ainsi le discours poétique. Toutefois, le compositeur crée une logique musicale au sein de l'air puisqu'il utilise des rappels thématiques dans les troisième et quatrième parties. Goldoni et Galuppi interrogent alors le spectateur. Est-ce simplement du théâtre ou de la déraison ? Quelles sont les limites entre le savoir et la folie<sup>22</sup> ?

*MELIBEA*

*Il cervel m'è andato via.*

*Vuò cercarlo quà et là.*

*Chi l'avesse me lo dia ;*

*Me lo dia per carità.*

*Ehi, Signor, il mio cervello.*

*Non lo voglio, non è quello ;*

*Siete pazzo più di me.*

*Voi l'avete ? Signor sì.*

*Zitto, zitto, eccolo là.*

*Eh cercarlo non mi giova.*

*Chi lo perde non lo trova.*

*Vola, vola, e se ne vada.*

---

<sup>19</sup> Carlo Goldoni, *Le Virtuose ridicole*, op. cit., p. 13.

<sup>20</sup> Le Tasse, *Gerusalemme liberata*, traduit en français par Gérard Genot, tome II, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 57 : « *Nostra sventura è ben che qui s'impieghi tanto valor, dove silenzio il copra. Ma poi che sorte rea vien che ci neghi e lode e testimon degno de l'opra, pregoti (se fra l'arme han loco i preghi) che 'l tuo nome e 'l tuo stato a me tu scopra, acciò ch'io sappia, o vinto o vincitore, chi la mia morte o la vittoria onore.* » Traduction de Gérard Genot p. 57 : « "Notre malaventure est bien qu'ici s'emploie tant de valeur, quand le silence la recouvre. Mais si le sort contraire nous dénie et louange et témoin digne de nos exploits, je t'en prie (si les armes laissent place à la prière), ton nom et ton état découvre-moi, pour que je sache, ou vaincu ou vainqueur, qui ma mort ou ma victoire honorera." »

<sup>21</sup> Daniela Goldin Folena, « *Orlando in Händel* », *Figures de Roland*, Belinda Cannone et Michel Orcel (dir.), Paris, Klincksieck, 1999, p. 195-196.

<sup>22</sup> Le thème de la folie intervient régulièrement dans les œuvres de Goldoni. Ce dernier en fait même le sujet de l'un de ses opéras. Cf. Ludovic Piffaut, « Un Exemple d'hybridité générique dans le répertoire parodique du XVIII<sup>e</sup> siècle : *L'Isle des foux* (1760) d'Egidio Duni », *Hybrid Genres/L'Hybridité des genres*, vol. 42, Boston, Brill, 2018, p. 126-127.

*La la la lara la la là*<sup>23</sup>.

Gazetta et Pegasino avouent à l'acte III scène 4 leur erreur. Melibea n'est finalement pas digne d'intérêt pour Pegasino car son « *umor bizzario*<sup>24</sup> » la rend trop irrationnelle (Acte III scène 5).

GAZETTA

*Ma noi sono due Matti ;  
Contendiamo fra noi per una Donna,  
Che fra i Romanzi, e fra le Poesie,  
Ha il cervello ripieno di Pazzie*<sup>25</sup>.

Par-delà la dichotomie entre roman et poésie, Goldoni s'amuse à mélanger les genres littéraires et lyriques, que ce soit au niveau textuel ou au niveau symbolique. Interpolations, figures poétiques, comique de situation et éléments sérieux fusionnent pour former une gigantesque fête théâtrale. Sur un autre plan, *Le Virtuose ridicole* combine les ressorts de la comédie italienne avec les conventions poétiques et dramatiques du *dramma per musica*. Les épisodes héroïques passent par la reprise des figures épiques et leur représentation scénique au sein des livrets. Pourtant, il ne faut pas y voir une imitation servile des aventures du Tasse et de l'Arioste. L'écriture de Goldoni permet une mise à distance d'une part des personnages vis-à-vis de l'intrigue et d'autre part des textes antérieurs à Goldoni vis-à-vis de lui. Le sens des passages cités perd de sa substance, c'est-à-dire de sa charge émotionnelle, pour gagner un autre sens : celui de l'héroï-comique<sup>26</sup>.

## La musique de Galuppi comme mise à distance entre les textes

Baldassare Galuppi est l'exemple du compositeur italien qui exporte tant en Italie qu'à Paris, Liège ou à Saint-Pétersbourg un modèle national : le *dramma per musica*. L'audition de certains de ses opéras influence de manière significative la vocation musicale de Grétry<sup>27</sup> tandis que l'audition de ses motets ou des élèves de Galuppi impressionnent Charles Burney<sup>28</sup>. Les témoignages sont nombreux à relater les qualités mélodiques et harmoniques de sa musique et cela grâce à son expérience dans le domaine du *dramma per musica*. En effet, Galuppi donne depuis les années 1730 des ouvrages lyriques pour les villes de Turin et de Venise qui remportent de francs succès comme le confirment le *Diario ordinario* à propos d'*Ersilda* (1736<sup>29</sup>) ou les commentaires de Goldoni lui-même après avoir entendu l'*Oronte re de' Sciti*

---

<sup>23</sup> Carlo Goldoni, *Le Virtuose ridicole*, *op. cit.*, p. 39. Traduction : « Ma tête est partie. Je veux la chercher ici ou là. Si jamais quelqu'un l'avait, qu'il me la donne par pitié ! Eh, Monsieur, mon cerveau. Je ne le veux pas, ce n'est pas celui-là ! Vous êtes plus fou que moi. Vous l'avez ? Oui Monsieur. Taisez-vous, le voici. Cela ne me réussit pas de le chercher. Qui le perd, ne le trouve pas ! Il vole, vole et s'en va. La la la lara la la la. »

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 54.

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 51. Traduction : « Mais nous sommes deux fous. Nous nous disputons pour une femme qui, entre les romanciers et les poésies, a la tête pleine de délires. »

<sup>26</sup> Galuppi avait déjà versé, une dizaine d'années avant *Le Virtuose ridicole*, dans le registre héroï-comique lors de son *Aristide* (1735).

<sup>27</sup> André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires ou essai sur la musique par M. Grétry*, Paris, Chez Prault, Imprimeur du Roi, 1789, p. 21.

<sup>28</sup> Charles Burney, *The present State of Music in France and Italy*, Second edition, London, Printed for T. Becket and Co. Brand, 1773, p. 186-187.

<sup>29</sup> *Diario universale*, 28 novembre 1736, n°3014, Roma, Nella Stamperia del Chacras, p. 2.

(1740<sup>30</sup>). C'est en 1740 que Goldoni travaille avec Galuppi, alors maître de musique à l'*Ospedale dei Mendicanti*, pour la représentation de *Gustavo Primo re di Svezia* puis de *l'Oronte re de' Sciti*. Chacun fait l'expérience des *drammi per musica*, l'un en tant que librettiste et l'autre en tant que compositeur. Ces deux projets sont déterminants pour leur collaboration future en matière d'opéra-comique.

La troisième entente musicale entre Goldoni et Galuppi remonte à la création de *L'Arcadia in Brenta* en 1749<sup>31</sup>. À la demande de Girolamo Medebach, impresario du *Teatro Sant'Angelo*, Galuppi est chargé de travailler avec Goldoni à l'écriture d'un *dramma comico*<sup>32</sup>. Le sujet est connexe de celui des *Virtuose ridicole*. Un cercle d'académiciens se réunit dans la maison de campagne de Fabrizio pour disserter des sujets les plus divers. Comme il le sous-entend dans la dédicace au lecteur de son livret, Goldoni prend pour modèle l'*Accademia dell'Arcadia* en vue d'élaborer la situation de son drame. Il en parle régulièrement dans ses mémoires avec toute l'ironie qui le caractérise. Goldoni et Galuppi rendent sensibles dans *L'Arcadia in Brenta* des procédés poétiques, dramatiques et musicaux qu'ils mettront en place pour les opéras postérieurs et notamment dans *Le Virtuose ridicole*. L'air de Rosanna « *Se di quest'alma i voti* » extrait de l'acte II scène 4 de *L'Arcadia in Brenta* réclame un vocabulaire poétique stylisé qui réitère dans le *dramma per musica* les mêmes formules et les mêmes mots. On retrouve par exemple dans de nombreux airs de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle l'image de Cupidon (« *Dio d'amor* »). Elle est reprise par exemple dans *Il mondo alla roversa* (1755) et *L'amore artigiano* (1760). Ce type de discours, particulièrement prisé par l'aristocratie italienne, est construit afin de susciter des effets poétiques, musicaux et scéniques : noblesse dans le cadre de l'opéra sérieux et exagération dans celui de l'opéra de verve comique. Dans les deux cas, ils sont soumis à l'action dramatique en elle-même. Les mots prennent alors tout leur sens et toute leur intensité.

*Se di quest'alma i voti  
Ascolta il Dio d'amor,  
Lieto sarà il mio cor,  
Sarò felice.  
Per or di più non dico,  
Ma forse un dì verrà,  
Che il labbro dir potrà  
Quel, ch'or non lice*<sup>33</sup>.

L'acte I scène 5 des *Virtuose ridicole* répond au même procédé. Dans cet épisode, Affrodisia tombe sous le charme d'Erideno car celui-ci lui parle d'amour avec ce qu'elle croit être des considérations philosophiques. L'air d'Erideno qui conclut la scène « *Da quei vaghi amati rai* » met en scène ses sentiments amoureux pour Affrodisia. Il s'agit d'un air passionné et tendre tel que pourrait le décrire le Président de Brosses<sup>34</sup>. La musique de Galuppi recèle des

<sup>30</sup> Carlo Goldoni, *Memorie di Carlo Goldoni*, op. cit., p. 233.

<sup>28</sup> Goldoni ne donne, dans ses mémoires, aucune précision sur la création de *L'Arcadia in Brenta*. On peut supposer que l'accueil du public a été plutôt favorable car le poète s'est entouré de chanteurs talentueux comme la basse Francesco Baglioni.

<sup>32</sup> Daniel Hertz, *From Garrick to Gluck, Essays on Opera in the Age of Enlightenment*, New York, Pendragon Press, 2004, p. 16-17.

<sup>33</sup> Carlo Goldoni, *Opere drammatiche giocose del Signor Dottore Carlo Goldoni*, tome II, Torino, nella Stamperia reale, 1757, p.151. Traduction : « Si le dieu d'Amour écoute les vœux de cette âme, mon cœur sera joyeux, et je serai heureux. En outre, je ne dis pas qu'un jour viendra peut-être où la lèvre pourra le dire, ce qui pour l'heure n'est pas permis. »

<sup>34</sup> Charles de Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie*, tome II, Paris, Didier et C<sup>e</sup>, 1858, p. 369.

points communs avec le langage du *dramma per musica* c'est-à-dire de l'opéra sérieux. Tout d'abord, le rôle d'Erideno est confié au seul castrat de la distribution : le Napolitain Salvatore Consorti. Le passage mélismatique sur le mot « *alma* » n'est certes pas fait pour mettre en valeur une quelconque virtuosité. Bien au contraire, il vient alourdir le message que souhaite transmettre Erideno, à savoir son amour naissant pour Affrodisia. Les difficultés vocales ainsi que la grande étendue vocale requise – ré3/sib4 – donnent du personnage l'image du héros amoureux tel que l'on peut l'avoir dans le *dramma per musica*. Une continuité poétique et musicale s'instaure donc entre ce genre dominant et le nouveau genre naissant à travers l'*opera buffa*. *L'Arcadia in Brenta* et surtout *Le Virtuose ridicole* établissent un nouveau langage musical fondé sur un ingrédient indispensable du comique goldonien : le ridicule de situation.

Fig. n°1 : *Le Virtuose ridicole* de Galuppi, Niedersächsisches Landesarchiv, Wolfenbüttel, Ms 46 Alt 263, folio 35b

Par ce ridicule s'élaborent plusieurs décalages : il y a celui de Goldoni vis-à-vis du texte en lui-même de l'opéra puis se révèle en demi-teinte celui de Galuppi. Lors de l'acte I scène 14, la musique de Galuppi suit les différents temps de la scène : le récitatif pour le début puis le trio Pegasino, Gazetta et Melibea. La première phase du trio est illustrée globalement par la tonalité de Ré Majeur, couleur propice à l'expression de la brillance comme l'indique Johann Mattheson dans son traité *Das Neu-eröffnete Orchestre* (1713<sup>35</sup>). Le discours musical est centré autour d'un arpège ascendant de Ré Majeur et de la figure rythmique croche pointée-double

<sup>35</sup> Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, Benjamin Schillers Wittwe, 1713, pp. 242-243.

croche<sup>36</sup>. Un élan se fait : amoureux au départ puis guerrier ; le second découle du premier par une transition. La seconde partie du trio est marquée par un changement de tonalité et de métrique. Nous passons alors en Sol Majeur et en 3/4<sup>37</sup>. La matière musicale s'accélère et le discours devient plus saccadé afin d'illustrer le duel entre Pegasino et Gazetta. Enfin, la troisième partie célèbre le bonheur rencontré par Gazetta et Melibea à l'issue du combat. Le duo final « *ho il cuor di gioia pieno* » concluant la scène et l'acte I répond à la logique d'amplification qui organise le *dramma per musica*<sup>38</sup>. En effet, la tension dramatique s'accroît au fur et à mesure de la scène de sorte qu'il y ait un aboutissement poétique, théâtral et musical à travers le duo. C'est un procédé qui est exploité par exemple à la fin de l'acte I de l'*Alessandro nell'Indie* (1726) de Métastase. L'arrêt de l'acte qui suit cette progression donne au spectateur l'occasion d'éprouver attente et incertitude.

Les deux dernières scènes des *Virtuose ridicole* donnent un aperçu de ce décalage entre le texte poétique et la partition. Dans la scène 6 de l'acte III, Gazetta et Melibea promettent de s'épouser. Or, le final (acte III scène 7) montre un renversement de situation. Conformément à sa nature insouciance, Melibea souhaite annuler ses intentions de mariage car elle veut jouir de la vie en restant libre. Or, ce n'est pas l'image que donne la musique. La ligne mélodique des violons, qui réitère par ailleurs un motif mélodique, sembler tourner sur elle-même. Il n'y a pas d'idée de liberté, qu'elle puisse être mélodique ou rythmique. L'écriture musicale accentue le ridicule des personnages comme il est possible de le voir dans le chœur final. Le compositeur utilise l'homorythmie et la répétition de formules mélodiques pour affirmer le vers « *Che ridicole virtù* ». Ces procédés rhétoriques visent la compréhension du message que souhaite transmettre le librettiste au public. Par le ridicule, ce « génie de la nature » qu'il faut trouver en toute chose<sup>39</sup>, Goldoni rit des comportements humains pour mieux en supprimer les défauts majeurs<sup>40</sup>. Telle est la finalité de sa comédie<sup>41</sup>.

*Tutti dunque in compagnia  
In allegria  
Diciamo sù :  
Che ridicole pretese,  
Che ridicole virtù*<sup>42</sup> !

La monumentale biographie sur Goldoni que signe Ginette Herry met en lumière la relative complexité des œuvres théâtrales et lyriques des années 1750. Si celles-ci entrent dans des niveaux de lecture différents et une manipulation des symboles, elles n'en demeurent pas

<sup>36</sup> Baldassare Galuppi, *Le Virtuose ridicole*, Niedersächsisches Landesarchiv, Wolfenbüttel, Ms 46 Alt 263, folio 62v

<sup>37</sup> *Ibid*, folio 68r

<sup>38</sup> L'idée est sous-entendue par Saverio Mattei à l'égard du duo d'*Adriano in Siria* de Metastasio. Cf. Saverio Mattei, *Memorie per servire alla vita del Metastasio*, In Colle, Nella Stamperia di Angiolo M. Martini, 1785, p. 45.

<sup>39</sup> Cette idée de René Rapin est reprise par lui dans la dédicace au lecteur de l'édition de 1753 de ses comédies. Cf. Carlo Goldoni, *Le Commedie del dottore Carlo Goldoni*, op. cit., p. 7.

<sup>40</sup> Carlo Goldoni, *Memorie di Carlo Goldoni*, op. cit., p. 48.

<sup>41</sup> Carlo Goldoni, *Mémoires*, tome I, Paris, Ponthieu libraire, 1822, p. 268.

<sup>42</sup> Carlo Goldoni, *Le Virtuose ridicole*, op. cit., p. 60. Traduction : « Tous ensemble, nous chantons avec allégresse : Quelles prétentions ridicules ! quelles vertus ridicules ! »

moins des exemples précis de cette expression multiple du rire<sup>43</sup>. La vision goldonienne du comique est liée à un idéal moral – sans être pour autant moraliste – et philanthropique. La satire qu’il fait des mœurs humaines rend compte de sa bataille contre les vices. Bataille qu’il mène depuis *L’Arcadia in Brenta* en passant par *Le Virtuose ridicole* et plus tard *L’Arcifanfano re di Matti*. Habitué à représenter le savoir et la poésie sur scène, Goldoni interroge l’arrogance et l’assurance que donnent les livres, autrement dit la capacité de l’être humain à paraître et non pas à être. Les écrivains dépeints par Goldoni ne sont peut-être pas ce qu’ils dévoilent aux yeux des spectateurs. Tandis que Ser Saccette est un faux pédant, le goût ridicule de Melibea pour les romans et la poésie l’amène dans des situations irrationnelles qui rendent compte de sa folie, « *un male in uso che per tutto è diffuso*<sup>44</sup> » comme le rappelle Gazzetta.

Depuis *L’Arcadia in Brenta* (1749) jusqu’à *La cameriera spiritiosa* (1766), les ouvrages collaboratifs de Goldoni et Galuppi montrent leur aptitude à parler d’une seule voix comme si l’un et l’autre maniaient une langue commune. Les partitions de Galuppi témoignent de leur compréhension des intentions du librettiste. Si la supériorité des notes sur les mots a été l’apanage du *dramma per musica* pendant de nombreuses décennies, elle se transforme subtilement grâce à eux pour aboutir à un autre type de relation, plus harmonieux et plus stable. Poésie et musique trouvent leur plus parfait équilibre dans les œuvres de Goldoni, musicien du verbe et de Galuppi, poète des notes.

Ludovic PIFFAUT  
Université de Poitiers, CRIHAM

---

<sup>43</sup> Goldoni l’avoue lui-même dans une réplique de Bonfil adressée à Ernold au sein de l’acte I scène 16 de *Pamela* : « *V’è il ridicolo nobile, che ha origine dal vezzo delle parole, de i sali arguti, dalle facezie spiritose, e brillanti. Vi è il riso vile, che nasce dalla scurrilità, dalle scioccheria.* » Cf. Jean Augustin Amar du Rivier, *Les chefs-d’œuvres [sic] dramatiques de Charles Goldoni*, traduit en français par Jean Augustin Amar du Rivier, tome I, Lyon, Chez Reyman et Ce. Libraires, An IX, p. 92-93. Voici la traduction que propose Amar du Rivier à la page 93 de l’ouvrage : « Il est un rire noble qui résulte d’un mot agréable, du sel d’une plaisanterie délicate, ou d’une saillie brillante. Mais il est un rire bas et grossier qu’excite la bouffonnerie, et, tranchons le mot, la platitude. »

<sup>44</sup> Carlo Goldoni, *Le Virtuose ridicole*, *op. cit.*, p. 40 : acte II scène 11. Traduction : « un mal usité et diffusé par tous. »