

AIX MARSEILLE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE 355
ESPACES, CULTURES ET SOCIÉTÉS

CENTRE AIXOIS D'ÉTUDES ROMANES – EA 854

DOCTORAT EN ÉTUDES ITALIENNES

Fanny EOUZAN

LE FOU ET LA MAGICIENNE

RÉÉCRITURES DE L'ARISTOTE À L'OPÉRA (1625-1796)

Thèse dirigée par M^{me} Perle ABBRUGIATI

Soutenue le 17 juin 2013

Jury :

M^{me} Perle ABBRUGIATI, Professeur, Aix Marseille Université

M^{me} Brigitte URBANI, Professeur, Aix Marseille Université

M. Jean-François LATTARICO, Professeur, Université Lyon 3 – Jean Moulin

M. Camillo FAVERZANI, Maître de conférences HDR, Université Paris 8 – Saint Denis

M. Sergio ZATTI, Professore, Università di Pisa

Je remercie chaleureusement

L'École doctorale 355 Espaces, Cultures et Sociétés de l'Aix Marseille Université de m'avoir permis d'achever cette thèse.

La Fondazione Cini de Venise de m'avoir accueillie pour un séjour de recherches.

Le personnel de la Bibliothèque nationale de Turin de m'avoir aidée dans mes recherches sur les partitions de Vivaldi.

Les membres du jury d'avoir accepté de lire mon travail.

Ma directrice de recherches, M^{me} Perle Abbrugiati, pour son soutien indéfectible et ses précieux conseils.

Mon compagnon, mes enfants, mes parents et mes beaux-parents, mes amis et mes collègues, pour leurs encouragements et leur compréhension pendant cette longue et difficile période.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	1
I. Origine des réécritures : l’Arioste	2
1. Les personnages	4
2. L’Arioste et les arts	9
3. De l’Arioste au Tasse : le genre chevaleresque, ses réécritures littéraires et sa réception	16
II. L’Arioste à l’opéra	25
Avertissement : choix de traductions et citations	35
Description du corpus : le sort des personnages après l’Arioste	37
PREMIÈRE PARTIE : REPÉRAGES, LA PÉRÉGRINATION DES PERSONNAGES, REFLET DE LA FORTUNE DE L’ARIOSTE ET MARQUEUR DE L’HISTOIRE DE L’OPÉRA	45
I. La cour	51
1. Opéra et fête théâtrale : le magicien comme démiurge, image du souverain	51
2. Du démiurge au tyran : un questionnement sur le pouvoir ?	72
3. L’Arcadie, ou l’opéra comme miroir de la noblesse	78
II. Le théâtre public	103
1. Venise : le règne du spectaculaire et du mélange	106
2. Naples : l’Arioste comique	147
3. Londres : l’accentuation des traits	152
III. Librettistes et compositeurs	162
1. Les librettistes et leur statut	164
2. La quête de légitimité dans le rapport au texte-source	176
3. Réécritures pour la scène et fortune critique	183

DEUXIÈME PARTIE : RÉÉCRITURES ET TRANSPOSITIONS GÉNÉRIQUES	191
Préambule : littérature, théâtre et opéra	191
I. La fortune sérieuse	202
1. Épuration et grossissement du texte source : le cas des <i>Bradamante</i>	202
2. La tragédie à l'épreuve de la musique	214
3. <i>Tragedia</i> et <i>opera seria</i> : une épuration réussie ?	231
4. De l' <i>opera seria</i> au drame romantique : le cas <i>Ariodante</i>	243
II. Un comique persistant	263
1. De la <i>commedia dell'arte</i> à l'opéra baroque (de type vénitien)	264
2. <i>Intermezzi e drammi per musica</i> baroques	268
3. De l'intermède à l' <i>opera buffa</i>	274
III. L'Arioste : un genre opératique ?	287
1. Le ballet, miroir grossissant, réceptacle des problématiques	289
2. Récits enchâssés et personnages secondaires : de la fidélité	298
TROISIÈME PARTIE : L'EXCÈS ET LE DÉSIR	313
I. Orlando ou la folie des Hommes	314
1. La folie marginale	322
2. Le fou qui fait rire	341
3. Une véritable attention	358
II. Alcina ou la magie du spectacle	375
1. La naissance de l'illusion	377
2. La tentation de la femme fatale	380
3. La fin d'un règne	397
CONCLUSION	419
ANNEXE. Description du corpus : le sort des personnages après l'Arioste	431
BIBLIOGRAPHIE	541
INDEX	565

INTRODUCTION

Lorsqu'on observe les sujets des livrets d'opéra, au XVIII^e siècle en particulier, on est frappé par la récurrence des personnages, mythologiques, héroïques dans le genre sérieux, tirés de la Commedia dell'Arte ou de fables populaires dans le genre bouffon. Parmi les Thésée, Alcide, Alceste, Iphigénie, ou les Serbine et Arlequin, se détachent des personnages familiers à la France d'abord, puis à l'Italie grâce à l'Arioste : les personnages du *Roland furieux*. Si la dimension « seconde » du livret d'opéra a pu lui valoir une étiquette d'art subalterne, la représentation d'opéra a toujours été le lieu d'une actualité créatrice à partir de la poésie même. C'est ce que remarque Jean Starobinski dans l'introduction à son essai sur *Les enchanteresses*, introduction qui par son titre même, « Chanter, séduire » donne une première définition de l'opéra et nous rappelle les grands foyers d'inspiration des livrets :

Comme s'il lui incombait de projeter une lumière accrue sur des destins déjà consacrés, ce nouvel art demanda à l'épopée, aux grandes scènes de l'histoire ou aux romans « chevaleresques » de lui fournir les matériaux d'une fête éclairée par l'éclat de la nouveauté, et remplissant les trois dimensions d'une scène¹.

Pour donner une idée approximative des proportions de sujets dans l'opéra baroque, on constate qu'une minorité d'entre eux met en scène des intrigues historiques, tandis que la majorité est tirée de la mythologie, et qu'une grande partie vient des histoires héritées de la littérature chevaleresque². Parmi ces derniers sujets, on compte un peu plus d'une centaine de livrets tirés de l'Arioste. Nous en étudierons une soixantaine dans cette thèse et nous en approfondirons vingt-cinq environ dans la troisième partie où nous adoptons un critère thématique. Nous renvoyons à la bibliographie pour le détail des livrets, pièces de théâtre et canevas de ballets consultés ou écartés. Dans l'Annexe, nous établissons des résumés pour

¹ Jean Starobinski, *Les enchanteresses*, Paris, Seuil, 2005, p. 14.

² En vertu du principe rappelé par Pier Jacopo Martello : « il est trop cruel de déformer la vérité des événements décrits par Tite-Live, Justinien ou Salluste, ou de tout autre auteur plus ancien et plus vénéré, ce qui sera inévitable pour y introduire ce que veulent le compositeur, les chanteurs, l'architecte, le machiniste, le peintre et l'impresario. Cela sera difficile aussi mais pas impossible avec les sujets fabuleux, car dans tous les cas le rimailleur a toute la capacité qu'avaient nos aïeux à donner à entendre des chansons, et d'ajouter des mensonges italiens aux grecs, et, en abandonnant les antiques, d'en inventer des modernes, la fable étant davantage source d'illusion », in *Della tragedia antica e moderna [1714], Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal Sergio Noce, Bari, 1963, p. 280.

environ soixante opéras, ou quatre-vingts « œuvres » car nous incluons également théâtre parlé et chanté, pièces et ballets. Pour éviter d'alourdir notre réflexion, nous avons placé cette quantité d'informations dans une partie annexe, mais celle-ci peut être lue en préambule à la thèse, ou bien le lecteur peut s'y référer lors de va-et-vient ponctuant la lecture.

I. Origine des réécritures : l'Arioste

D'abord un creuset puis une mine

L'Arioste constitue un creuset des littératures épiques à la Renaissance. Il faut se rappeler que l'Arioste lui-même invente peu de personnages mais les reprend avec leur vécu dans la tradition littéraire et notamment dans l'œuvre de son prédécesseur à la cour des Este : Matteo Maria Boiardo, dont le *Roland* n'était pas encore « furieux », fou d'amour, mais simplement « amoureux ». Neveu de Charlemagne dans les chansons de geste françaises médiévales, Roland est le héros des aventures des poètes de Ferrare. Il est d'abord « amoureux » dans les soixante chants de l'*Orlando innamorato*. Dans son épopée, laissée inachevée en 1487, Matteo Maria Boiardo réalise la synthèse des romans de chevalerie du cycle du roi Arthur et des chansons de geste du cycle de Charlemagne. Puis Roland est « fou par amour » chez l'Arioste qui dans le *Roland furieux*, dont la dernière édition paraît en 1532 (une première version était parue en 1516), actualise la réflexion de son prédécesseur sur le genre épique, en reprenant la trame narrative pour la continuer.

En outre, les personnages du *Roland furieux* portent en eux tout l'héritage des épopées paradigmatiques, celles d'Homère et de Virgile¹. C'est bien l'Arioste qui, le premier, a rendu Roland fou², l'inscrivant ainsi dans la lignée d'Achille, dont la colère dans l'*Illiade* est une passion divine qui le distingue des autres guerriers. Cette folie héroïque qui naît, comme celle d'Achille, du dépit amoureux, ressemble aussi à celle d'Hercule, infligée par la déesse Héra, dans ses manifestations : comme le héros grec tuait ses enfants, Roland ne reconnaîtra plus

¹ Dans son introduction au *Roland furieux*, Cesare Segre rappelle ces sources d'inspirations qui réapparaîtront dans l'épopée « sous une forme qui les rendra méconnaissables » : les romans de la Table Ronde, en particulier *Tristan* ; les poèmes latins : *L'Énéide*, les *Métamorphoses*, la *Thébaïde*, les *Argonautiques* ; la traduction latine d'Homère ; les compilations chevaleresques italiennes : *La Spagna*, *L'Aspromonte*, et espagnoles : *Amadis* ; le *Décameron* de Boccace, ainsi qu'Apulée, cf. *Introduzione* a Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Milano, Mondadori, 1976, p. XXVI.

² Le chantre épique insiste sur ce point dès la deuxième strophe de l'épopée : « Dirò d'Orlando in un medesimo tratto/cosa non detta in prosa mai, né in rima » (I, 2). La spécificité de l'Arioste est confirmée par les deux études qui envisagent le personnage dans une perspective diachronique comparative : François Suard, *Roland ou les avatars d'une folie héroïque*, Paris, Klincksieck, 2012, p. 121 ; Aline Laradji, *La légende de Roland : de la genèse française à l'épuisement de la figure du héros en Italie*, Paris, l'Harmattan, 2008, p. 264.

Angélique et massacrera hommes et bêtes qui se mettront en travers de sa route. Si ces « élans d'hybris corporelle »¹ en font l'héritier de la folie héroïque de l'*Hercule furieux* de Sénèque et de l'*Ajax* de Sophocle, il est aussi le descendant d'*Yvain, le chevalier au lion*, de Chrétien de Troyes, dans sa folie d'amour courtoise. C'est justement la matière de Bretagne qui fournit à l'Arioste la technique de l'« entrelacement » ainsi que le motif de la « quête » chevaleresque, « reformulée comme recherche d'un objet perdu : femme, cheval, armure ou raison »². Cette quête deviendra naturellement le moteur dramatique des opéras tirés de l'épopée.

Plus ancré dans la tradition antique, le personnage d'Alcine est un chaînon dans la lignée des magiciennes : mélange de Calypso qui retient Ulysse près d'elle et de Circé qui transforme les hommes en porcs. Alcine collectionne les amants et les transforme lorsqu'elle est lassée, sauf pour Roger. Lorsqu'il la quitte, son désespoir est comparable à celui de Didon, d'après l'Arioste. Sa douleur est plus grande encore puisque, contrairement à la reine de Carthage, elle ne peut mourir.

Roger, qui dispute la place de héros principal à Roland, est d'ailleurs censé descendre d'Hector de Troie, ancêtre légendaire d'Hercule 1^{er} d'Este, duc de Ferrare. Nouveau Virgile, l'Arioste dote son protecteur et dédicataire d'une ascendance presque aussi noble que l'était pour l'empereur Auguste celle d'Énée et de Vénus.

Dans sa fortune à l'opéra, la position du poète ferrarais au carrefour de réécritures littéraires sera parfois explicitement rappelée. Ainsi les librettistes qui en appellent à l'Arioste comme source principale font parfois référence à Boiardo, comme Pietro D'Averara qui, avec son *Angelica nel Catai* en 1702, invente une suite aux aventures ferraraises, comme le chantre épique en son temps. Vittorio Amedeo Cigna-Santi, en revanche, invoquera l'Arioste mais aussi une des principales réécritures littéraires de son prédécesseur Boiardo, l'*Orlando innamorato* réécrit par Berni, comme inspiration de son *Alcina e Ruggero* en 1775. Nous vérifierons également dans le cadre de notre corpus la reprise d'une source grecque pour l'épisode de Ginevra et Ariodante³, ainsi que de Boccace pour les épisodes en miroir autour

¹ Nous empruntons cette citation ainsi que ces filiations à Michel Orcel, qui dans son article « Il habite sa seule force », définit la folie de Roland grâce aux concepts tirés du théâtre latin, le *furor* n'est pas une maladie ou une altération de la raison mais une absence : le furieux est absent à lui-même, cf. Belinda Cannone, Michel Orcel, *Figures de Roland*, actes du colloque du CRLC de l'Université de Corse, Paris, Klincksieck, 1998, p. 98.

² Sergio Zatti, *Il modo epico*, Bari, Laterza, 2000, p. 60.

³ Il viendrait d'un récit du 1^{er} siècle, intitulé *Chaireas et Callirhoë*, écrit par Charidon d'Aphrodisias, d'après Olga Termini, « From Ariodante to Ariodante », in *Ariodante*, Antonio Salvi-Carlo Francesco Pollarolo, Milano, Ricordi, 1986, p. IX-LXXXIII.

de la thématique de l'infidélité¹. À l'intérieur même de la narration, l'Arioste renvoie l'auditoire à un fonds commun de connaissances sur les personnages², de même que les librettistes compteront sur l'intimité de leur public avec les héros de l'Arioste pour justifier la définition des rebondissements du drame.

1. Les personnages

Roland, bien sûr...

Le Roland français est passé de Roncevaux à la cour de Ferrare (où il devient fou du fait de son amour déçu pour la reine Angélique qui lui préfère le simple écuyer Médor), fait à nouveau la navette entre la France et l'Italie, puis parcourt l'Europe (comme dans le chant XXIII du *Roland Furieux*, mais davantage vêtu). En examinant les titres d'abord, puis les intrigues des livrets d'opéra ou de ballet et des pièces de théâtre du XVII^e au XX^e siècle³, on se rend compte qu'il faut établir une distinction entre ceux qui reprennent le titre de l'épopée, renvoyant ainsi aux différentes intrigues possibles contenues dans le texte source, et ceux qui s'attachent véritablement au récit de la folie du héros éponyme, mettant en jeu nécessairement Angélique et Médor, couple déclencheur de cette folie, et s'attachant ensuite à la résolution de cette folie par divers personnages – Astolphe, pour ceux qui choisissent la fidélité au texte source, d'autres personnages pour ceux qui choisissent d'emprunter à diverses traditions. Ainsi un des premiers *Roland furieux* français, la tragédie de Jean Mairet, est un « drame singulier »⁴ qui juxtapose deux intrigues bien distinctes – une plutôt comique, avec les amours de Médor et Angélique, les plaisanteries de Bertrant et sa femme (personnages ajoutés) et les fureurs de Roland ; et une tout à fait tragique, l'histoire d'Isabelle et Zerbin, tués par Rodomont. Cet exemple nous permet déjà d'entrer dans les questions fondamentales de l'adaptation de l'épopée : le choix des épisodes et la sacro-sainte unité d'action souvent

¹ Nous revenons en détail sur ces questions dans la deuxième partie consacrée aux phénomènes de réécriture en fonction des genres.

² Prenons l'exemple de l'anneau jadis dérobé à Angélique, qui lui revient par l'intermédiaire de Roger, occasion pour le conteur de rappeler l'histoire de la belle païenne : « Grâce à lui, elle sortit invisible de la tour où l'avait enfermée un méchant vieillard. **Mais pourquoi vais-je vous rappeler toutes ces choses, puisque vous les savez aussi bien que moi ?** Brunel, jusque dans sa propre demeure, vint lui ravir l'anneau qu'Agramant désirait posséder. Depuis, elle avait eu constamment la fortune contre elle, et finalement elle avait perdu son royaume », XI, 5. Sur les traductions, cf. l'Avant-propos en fin d'introduction.

³ Cf. Bibliographie.

⁴ *Dictionnaire dramatique, contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles*, par l'abbé Joseph de la Corte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, Paris, Lacombe, 1776, Tome 3, p. 70.

malmenée par la tentation de fidélité à une source foisonnante, ainsi que la classification générique de la folie de Roland, parfois réduite à sa portée comique.

Le personnage de Roland a déjà été abordé de façon synthétique¹ mais il n'y a pas à ce jour de comparaison approfondie des différents opéras où il est présent, en dehors des plus connus. Dans sa récente monographie, François Suard, abordant le personnage dans une perspective diachronique², consacre un chapitre aux opéras de Quinault et Lully (1685), Marmontel et Piccinni (1778), Haendel (1733) et Haydn (1782)³. En revanche, la question de la folie à l'opéra est abordée d'un point de vue diachronique dans l'étude des trois psychiatres Jacqueline Verdeau-Paillès, Michel Laxenaire et Hubert Stoecklin,⁴ ainsi que dans des articles monographiques⁵. Si c'est la folie de Roland qui présente aujourd'hui un intérêt pour la recherche, et qui occupe psychiatres, philosophes, musicologues, comparatistes et italianistes, cette fêlure originelle chez l'Arioste lui a parfois valu d'être détrôné par Roger comme héros d'opéra.

... mais aussi Roger et Bradamante

Un deuxième exemple de personnages devenus voyageurs européens nous est donné par un autre triangle amoureux de héros constituant une des trois intrigues principales de l'épopée de l'Arioste : Roger/Bradamante/Alcine. Roger, contrairement à Roland (qui est au

¹ Belinda Cannone, Michel Orcel, *Figures de Roland*, actes du colloque du CRLC de l'Université de Corse, Paris, Klincksieck, 1998. Dans ce volume, une large part est accordée à la fortune de Roland sur les scènes musicales et théâtrales françaises et « italiennes » avec les articles de Georgie Durosoir, « Roland dans les représentations théâtrales et musicales françaises au XVII^e siècle », de Sylvie Mamy, « Les trois *Orlando* de Vivaldi à Venise ou de la folie feinte à la folie furieuse », de Daniela Goldin Folena, « Orlando in Händel », et de Marc Vignal, « Orlando paladino ».

² C'est aussi le point de vue adopté par Aline Laradji, *La légende de Roland : de la genèse française à l'épuisement de la figure du héros en Italie*, Paris, l'Harmattan, 2008.

³ François Suard, *op. cit.*, p. 179-201.

⁴ Jacqueline Verdeau-Paillès, Michel Laxenaire, Hubert Stoecklin, *La folie à l'opéra*, Paris, Buchet-Chastel, 2005. Dans l'évocation d'une folie au féminin, analysée chez les personnages d'opéra de Poppée à Lulu en passant par Platée, la Reine de la nuit, Nina, Lucia du Lamermeer, la Dame de pique, Lady Macbeth de Mzensk, Médée, Mireille, Jenufa, Salomé et Elektra, la folie masculine représente une minorité de cas, où Orlando partage l'affiche avec Don Quichotte, Florestan, Hoffmann, Faust, Boris Godounov, Wozzeck et Peter Grimes.

⁵ Bruno Brizi, « Gli *Orlandi* di Vivaldi attraverso i libretti », in *Antonio Vivaldi, teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, p. 315-330 ; Ellen Rosand, « Operatic madness, a challenge to convention », in Steven Paul Sher (éd.), *Music and text : critical inquiries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 241-287 ; Claire Chevrolet, « Roland ou le fou par amour », in *Orlando*, Haendel, *L'Avant-Scène Opéra n°154*, 1994, p. 62-69 ; Francesca Savoia, « L'abito e la pazzia d'Orlando », in *Forma e parola*, a cura di Dennis Dutschke, Roma, Bulzoni, 1992, p. 255-270. Les actes d'un colloque sur *La folie* présentent également deux articles consacrés à un aspect particulier des réécritures de l'Arioste, filtré par l'opéra, ses parodies de Lully et de Piccinni : Julianne Coignard, « De la folie à la rage : Roland sur la scène parodique de 1694 à 1755 », Emmanuelle Soupizet, « Du *Roland furieux* au *Pierrot furieux* : la folie comme motif de création », in *La folie : création ou destruction*, sous la direction de Cécile Brochard et Esther Pinon, Rennes, PUR, 2011.

service de Charlemagne, comme la tradition nous le rappelle), est un chevalier sarrasin défendant la cause d'Agramant qui affronte les croisés. Toutefois, l'amour de la belle guerrière chrétienne Bradamante le poussera à se convertir... et à fonder la lignée des Este, ducs de Ferrare, au service desquels se trouve l'Arioste. Évidemment, le mariage n'intervient qu'au chant XLVI, mettant un point final aux innombrables rebondissements de l'histoire d'amour dus à l'intervention de personnages bienveillants (Atlant) ou maléfiques, autant qu'à une certaine inconstance de Roger. Sur le couple pèse la menace de deux figures de femmes : la magicienne Alcine, qui retient Roger prisonnier sur son île (chants VI à VIII) et la tentatrice-femme fatale¹ Angélique (chant X, 35-115). L'idylle avec la magicienne constitue un bloc narratif. Alcine n'apparaît plus que dans quelques strophes par la suite, exprimant sa douleur de l'amour perdu, douleur éternelle puisque sa nature l'empêche de trouver un soulagement dans la mort après sa dernière tentative de récupérer Roger ou en tant que simple allusion à une menace à éviter pour Roger ou Astolphe dans leurs déplacements².

Mais la menace peut aussi peser du côté de Bradamante dans le cadre d'un trio inversé Roger/Bradamante/Léon lors d'un épisode particulier, dernier rebondissement des aventures avant le mariage (chants XLV-XLVI). Roger combat au côté des Bulgares contre les Grecs. Il est fait prisonnier durant son sommeil mais son ennemi de la veille, Léon, le tire de prison pour qu'il combatte en son nom contre Bradamante (qui sera l'épouse de quiconque la vaincra). Charles donne Bradamante à celui qu'il croit être Léon et Roger veut se tuer mais Marphise empêche ce mariage. Mélisse cherche Roger et le sauve avec l'aide de Léon qui lui cède Bradamante. Le personnage de Léon apparaît donc uniquement dans les trois derniers chants de l'épopée, comme du reste Alcine qui n'occupe guère que quatre chants.

En rapport avec l'ensemble de l'épopée, la fréquence d'apparition d'Alcine en ferait un personnage secondaire de l'Arioste, comme Argie, Guenièvre³ et Ariodant. En effet, si les

¹ Princesse chinoise, fille de Galafon, roi du Catai, venue avec son frère Argail détruire le royaume de Charlemagne par des armes magiques.

² Chants VI (35-76), VII (9-80), VIII (12-18) : amours de Roger et Alcine. Chants X (36-108) : tentative de poursuite, bataille navale et défaite d'Alcine qui perd tout au profit de Logistille, sa sœur légitime, auprès de laquelle s'est réfugié Roger. Chants XII (21), XIII (46), XXII (24-27) : allusions rétrospectives. Chants XV (10, 11, 37) : Astolphe modifie son itinéraire pour ne pas risquer les foudres d'Alcine.

³ Il paraît artificiel de citer le personnage dans son prénom français tant les adaptations à l'opéra reprennent systématiquement la version italienne du prénom, Ginevra. Même l'opéra en français *Ariodant*, qui est le plus célèbre aujourd'hui par la musique de Méhul (1799), nous donne un autre prénom pour la fille du roi d'Écosse, Ina, tandis que dans notre imaginaire français, Guenièvre renvoie à la femme du roi Arthur, en premier lieu. Pour l'ensemble de ce travail, nous avons finalement choisi de citer les personnages par leurs prénoms dans la langue originale des livrets sur lesquels nous nous attarderons. Ainsi, dans cette introduction générale, nous citons les prénoms en français, comme c'est le cas dans la traduction française de l'Arioste que nous utiliserons. Puis, dans la majeure partie du travail, nous désignerons les personnages par leurs prénoms italiens étant donné que notre corpus dans sa grande majorité est constitué d'œuvres en langue italienne.

livrets d'opéra pourraient être classés en deux grands groupes de variations sur le thème de la folie d'une part et de l'amour, heureux ou déçu, d'autre part, on trouve aussi des réécritures d'épisodes qui constituaient déjà des fables dans la fable, unités narratives imbriquées dans une trame principale. Ainsi la hiérarchie chez l'Arioste est bien différente de celle de la présence sur les scènes d'opéra, comme nous le verrons dans les deux premières parties.

Les personnages secondaires, héros de récits enchâssés

En effet, en marge des deux histoires principales que nous avons soulignées, gravite une multitude d'intrigues parallèles et de récits autonomes enchâssés, coupés de la trame narrative principale. Ils mettent en scène le magicien Atlant, Argie, une épouse modèle dont le mari met la fidélité à rude épreuve et les amants, Ariodant et Guenièvre, dont le mariage est mis en péril par un traître. Pourtant, si la place dans le texte source est en rapport avec la fortune des personnages sur la scène pour Argie, Roger/Bradamante/Léon, elle ne l'est pas pour le personnage de la magicienne, qui figure dans le plus grand nombre de titres, comme Roland et le couple Médor-Angélique, ainsi que le couple Ariodant/Guenièvre. Nous reviendrons sur le détail des intrigues chez l'Arioste au moment de les comparer aux différents livrets qui en ont découlé¹.

Le choix, qui pourrait sembler paradoxal, de privilégier des figures périphériques à la scène est logique lorsqu'on considère l'attrait que représente pour un librettiste un héros confronté à une aventure bien circonscrite. En reprenant les protagonistes, en revanche, les poètes devront choisir, parmi les aventures et rebondissements de l'épopée, un passage emblématique à amplifier, construisant ainsi la personnalité de leur héros. Nous nous livrons à une tentative de typologie dans l'Annexe, en classant les réécritures de l'Arioste pour la scène selon les types d'intrigue et selon les différentes facettes des personnages. Elle constitue le point de départ de ce travail, et le lecteur pourra s'y référer régulièrement au fil de sa lecture.

Disparition de la dimension épique dans le passage à la scène

En revanche, la « grande histoire », premier axe narratif du *Roland Furieux*, n'apparaît tout au plus dans les livrets qu'au titre de toile de fond, souvent très floue. L'affrontement entre les troupes de Chrétiens et celles des Sarrasins permet de planter des décors de villes assiégées et de justifier force détails sur les remparts et les revues de troupes militaires, afin

¹ Dans la première partie pour les magiciens et le couple pastoral Angélique et Médor, dans la deuxième partie pour les derniers chants de l'épopée autour du trio Bradamante/Roger/Léon et le couple Ariodant/Guenièvre.

de marquer la présence des armes au milieu desquelles naissent les amours. C'est le cas en particulier de certains livrets français et vénitiens, ou de décors de ballets, comme nous le verrons. Les personnages parfois présents de Charlemagne et d'Agramant viennent incarner la figure du souverain, pierre angulaire de la plupart des drames qui prétendent au genre tragique, en France comme en Italie. Mais, dans la plupart des œuvres de notre corpus, ils seront trop périphériques pour constituer, comme dans les tragédies classiques, l'emblème d'un ordre dont l'existence conditionne le drame, conçu à partir de sa mise en péril. Ce sont les personnages caractérisés par l'errance chez l'Arioste qui, le cas échéant, retrouveront un trône usurpé – Angélique en Inde –, ou en trouveront un inespéré – Roger choisi comme roi par les Bulgares. Les monarques officiels étaient des personnages déjà peu présents chez l'Arioste et enfermés dans leur rôle historique : on comprend donc aisément qu'ils n'aient pas donné lieu au développement de trésors d'imagination. D'autant plus que l'épopée de l'Arioste regorgeait d'aventures foisonnantes et en même temps bien circonscrites du fait d'une écriture en feuilleton.

L'écriture : des personnages ouverts

Lanfranco Caretti¹ parle de « cette qualité vraiment exceptionnelle de l'Arioste de s'attacher sincèrement chaque fois à la vérité d'un sentiment, d'une passion, et puis de se reprendre au bon moment pour se tourner vers un autre sentiment, vers une autre passion, [ce qui] explique la nature particulière de la narration ariostesque fondée essentiellement sur la fluidité dynamique de l'action et donc sur la rapidité des changements de situation. Il n'est pas difficile de répondre que l'Arioste ne cherchait pas la création de figures autonomes, de caractères à proprement parler [...] il entendait plutôt créer des figures qui, d'une fois à l'autre, reflètent seulement un aspect typique de la nature humaine et n'en épuisent pas l'infinie variété ». Cette ébauche permet tout naturellement une série de réinventions et de choix plus marqués. La reprise de ces personnages n'est pas le propre de l'opéra mais de la « poésie » en général qui « en des lieux variés et à des époques diverses, a repris des récits antérieurs, ou a feint de les reprendre ». Si la forme ancienne du récit épique a été relayée dans différents genres littéraires et différentes pratiques de représentation, c'est le théâtre, et en particulier le théâtre chanté qui tire son puissant attrait de « la façon dont il transforma les enchantements d'un passé légendaire en un enchantement actuel, risqué à la crête de l'instant où se déroule l'action et où s'entend la note chantée. La singularité de l'opéra est d'offrir des

¹ Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1961, p. 37. Nous traduisons la citation.

présences corporelles intensément vouées à la représentation d'un destin déjà fixé »¹. Avant de nous consacrer au détail de l'incarnation des personnages sur les scènes lyriques, revenons sur leurs pérégrinations à travers les autres arts.

2. L'Arioste et les arts²

Le titre de l'article introductif de Monica Preti³ reprend une citation d'Orazio Toscanella qui, dès le XVI^e siècle, mettait en valeur la constante traditionnelle de la lecture de l'Arioste qui est la mise en relation du *Roland furieux* avec les arts visuels : « nei suoi poemi non si legge ma si vede »⁴. En évoquant brièvement la fortune de l'Arioste dans la peinture, nous verrons affleurer les questions qui nous occuperont dans l'étude des livrets d'opéra. Nous avons finalement renoncé à joindre à ce travail une annexe iconographique pour deux raisons : d'abord, nous n'aurions fait que reprendre les œuvres évoquées et publiées dans ce très beau volume *L'Arioste et les arts* édité en 2012, où les tableaux sont extrêmement bien situés et mis en valeur ; ensuite, les livrets imprimés de notre corpus principal se sont révélés très décevants de ce point de vue, les seuls frontispices comportant des gravures illustrant l'épopée étant ceux de Quinault et de Pariati. Nous reviendrons en revanche sur le cas particulier des illustrations des éditions du *Roland furieux* à propos de la fortune de l'Arioste à la fin de notre première partie.

¹ Jean Starobinski, *Les enchanteresses*, Paris, Seuil, 2005, p. 12.

² Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage qui prolonge le colloque *L'Arioste et les arts*, organisé par Michel Paoli et Monica Preti à l'Auditorium du Louvre du 27 au 28 mars 2009, Paris, Musée du Louvre, 2012. Dans cet ouvrage, un seul article est consacré à la fortune de l'Arioste dans les livrets d'opéra, la majorité des contributions étant dédiées aux arts figuratifs. Il s'agit de la communication de Roberta Ziosi, « Les pérégrinations du chevalier, le *Roland furieux* à travers les livrets d'opéra », p. 296-312.

³ « Nei suoi poemi non si legge ma si vede : Voir l'Arioste ? », in *L'Arioste et les arts*, op. cit., p. 20-27.

⁴ Orazio Toscanella, *Bellezze del Furioso di M. Lodovico Ariosto ; scielte da Oratio Toscanella : con gli argomenti, e allegorie dei canti : con l'allegorie dei nomi proprii principali dell'opera : e coi luochi communi dell'autore del medesimo*, Venetia, appresso Pietro de' Franceschi e Nepoti, 1574.

La peinture : reflet d'une variété et des glissements chronologiques¹

Comme dans les réécritures pour la scène, la peinture s'oriente selon deux directions : la focalisation sur des groupes de personnages ou la tentative d'englober toute l'épopée, par un cycle d'œuvres.

Marie-Anne Dupuy-Vachey remarque que, contrairement au foisonnement des épisodes de l'Arioste repris dans les livrets d'opéra, les peintres et sculpteurs des XVII^e et XVIII^e siècles, préférant souvent le Tasse à son prédécesseur, réduisent le *Roland furieux* à un nombre restreint de sujets interprétés, essentiellement des épisodes galants, « laissant entendre qu'il n'est plus beaucoup lu dans les ateliers »². En dehors de quelques exemples mettant en scène Roger et Alcine, ou le basculement de Roland dans la folie en découvrant le bracelet qu'Angélique avait donné aux bergers, les artistes se cantonnent souvent au thème des amours d'Angélique et de Médor, qui deviennent au fil du temps « non plus l'illustration des vers de l'Arioste mais seulement un prétexte à représenter un couple dénudé dans la nature »³. Elle distingue cependant deux œuvres majeures, cycles de fresques exécutés à la demande « de commanditaires pétris de culture littéraire, théâtrale et musicale », Giustino Vamarana qui fait appel à Tiepolo pour le décor de sa villa vicentine en 1757⁴, et Sigismondo Chigi qui commande à Giuseppe Cadès onze fresques pour son palais d'Ariccia vers 1778⁵.

Dans les années 1780, alors que le poème de l'Arioste connaît un regain d'intérêt en France (sa fortune éditoriale en témoigne), Jean Honoré Fragonard entreprend d'illustrer le *Roland furieux*. « On ne sait ni pour qui ni dans quel but cette série fut entreprise, encore moins pour quelles raisons elle resta inachevée »⁶. De cette suite de dessins, cent soixante-dix-neuf nous sont parvenus qui tous se rapportent aux seize premiers chants du poème. Huit

¹ Pour un panorama de la fortune de l'Arioste dans la peinture française et italienne, voir les articles de Marie-Anne Dupuy-Vachey, « Le *Roland furieux* au siècle des Lumières, l'Arioste à la folie ? », in *L'Arioste et les arts*, cit., p. 237-251, et de Sébastien Allard, « Ingres, peintre de l'Arioste, à propos de *Roger délivrant Angélique* : de la discontinuité littéraire au collage pictural », *ibid.*, p. 252-265. Pour la fortune des personnages ariostesques dans la peinture italienne au tournant du XVI^e siècle, voir Luciana Cassanelli, « Gli eroi e le eroine dell'*Orlando furioso* nella pittura tra Cinquecento e Seicento », in Maria Chiabò, Federico Doglio (cur.), *Eroi della poesia epica nel Cinque-Seicento*, Roma, Torre d'Orfeo, 2004, p. 357-381.

² Marie-Anne Dupuy-Vachey, « Le *Roland furieux* au siècle des Lumières, l'Arioste à la folie ? », cit., p. 238.

³ *Ibid.*, p. 241.

⁴ Dans le cadre de ce cycle, c'est Angélique qui fait le lien entre chacune des quatre fresques ornant les murs : *Roger sur l'hippogriffe venant délivrer Angélique*, *Angélique secourt Médor blessé*, *Angélique grave sur un arbre le nom de Médor*, *Angélique et Médor prennent congé des paysans qui les ont hébergés*, *ibid.*, p. 243.

⁵ Ces fresques permettent d'appréhender les différents aspects de l'ouvrage, et non plus les seules intrigues amoureuses, toutefois présentes avec *Roger dans l'île d'Alcina* et *Dalinda sur le balcon*, mais aussi notamment *Bradamante poussée par Pinabello*, *Bradamante triomphant du magicien Atlante*, *L'ombre d'Argail apparaît à Ferrau*, *Roger blessant involontairement Astolfo métamorphosé en myrte*, *Angélique se rend invisible à Roger grâce à l'anneau magique*, et *Olympe abandonnée*, *ibid.*, p. 244.

⁶ *Ibid.*, p. 244.

de ces dessins sont aujourd'hui conservés au Louvre¹ et étaient présentés dans le cadre de l'exposition *Imaginaire de l'Arioste, l'Arioste imaginé*² du 26 février au 18 mai 2009. Ces dessins, probablement le fruit d'une commande privée, sont l'œuvre d'un artiste qui suit de près le poème, en lecteur à la fois libre et fidèle. S'il décide de laisser de côté certains épisodes, il prend plaisir en revanche à amplifier au gré de sa fantaisie telle strophe de son choix, voire quelques vers seulement. La série donne la part belle à la figure de l'auteur : en effet, deux des huit dessins du Louvre montrent l'Arioste à sa table de travail, tantôt s'adressant à son dédicataire, le cardinal Hippolyte d'Este, tantôt écrivant au gré de son imagination symbolisée par deux allégories qui le surplombent dans leur lutte : Amour et Jalousie ou Colère ? Fureur ? Plus largement, esprit guerrier, armé ? Autant de sentiments qui sont parmi les principaux moteurs du récit. L'impétuosité et le mouvement font l'unité stylistique de l'ensemble des dessins qui restitue ainsi l'élan du poème. Mais Fragonard rivalise aussi avec l'extraordinaire variété de son modèle, en adaptant son style à la diversité des épisodes par des ruptures rythmiques, des changements de points de vue, l'alternance des registres et des tonalités. À l'onirisme de certaines scènes, comme l'accueil d'Astolphe, Aquilant et Griffon par les deux fées, succède la veine épique des scènes de bataille, exploits de Rodomont lors du siège de Paris ou combat de Zerbin contre les Sarrasins. La légèreté de scènes chevaleresques contraste encore avec le réalisme plus cru de l'évocation de la lucidité retrouvée de Roger, découvrant, après avoir cédé aux enchantements d'Alcine, que la magicienne est en réalité une sorcière ignoble. Leur confrontation est mise en scène avec solennité, l'emphase du geste marquant la surprise du héros dont la fière attitude rend d'autant plus pitoyables les vestiges d'Alcine.

Il n'y a pas nécessairement la même actualité des sujets et thèmes traités entre littérature et opéra, ni entre les genres à l'intérieur de l'opéra. De même, la peinture n'est pas forcément toujours en phase ni avec la réception de l'Arioste, ni avec l'intérêt de l'opéra pour les sujets qui en sont tirés. Au XIX^e siècle, les sujets tirés de l'Arioste et plus généralement de la mythologie gréco-latine et du monde épique médiéval ont disparu des scènes lyriques françaises et italiennes. En revanche, ils peuplent les tableaux néoclassiques qui font survivre les amours de Renaud et Armide en particulier (Hayez, 1814) mais aussi de Roger et Angélique (Ingres, 1819) au-delà de leur oubli opératique. S'ils persistent sur les planches des

¹ Les autres sont disséminés dans différentes collections, parfois privées. Pour une monographie consacrée à Fragonard et l'Arioste, voir Marie-Anne Dupuy-Vachey, *Fragonard et le « Roland furieux »*, Paris, Éd. De l'Amateur, 2003, 298 p.

² Michel Janneret et Monica Preti-Hamard, *Imaginaire de l'Arioste, l'Arioste imaginé*, Musée du Louvre, 26 février-18 mai 2009.

théâtres d'opéra italiens à la même époque, c'est en dansant, et non plus en chantant. Néanmoins, nous remarquons une évolution parallèle entre histoire des réécritures pour la scène et des adaptations pour la peinture, ainsi que des illustrations, sur lesquelles nous reviendrons : à partir du XVIII^e siècle, les tentatives d'englober sur une même surface (ou scène) la totalité d'un chant, voire d'une partie plus large de l'épopée, disparaissent au profit de la représentation d'une scène ou d'un seul épisode, quitte à ce que le désir d'exhaustivité soit satisfait par la multiplication des tableaux – comme chez Fragonard, ou des drames, dans l'œuvre d'un même librettiste ou d'un même compositeur. De même, entre les illustrations du début, tableaux de Niccolò dell'Abate (1550) ou enluminures de l'édition par Gioliti de Ferrari (1549), et les tableaux du XIX^e siècle, nous verrons disparaître, en même temps que les scènes collectives représentant les combats, les armes au profit des amours.

Enfin, il est intéressant de souligner, à la suite de Marzia Pieri¹, l'extraction des personnages par les arts visuels comme première étape d'un parcours autonome sur les scènes de théâtre. L'imaginaire chevaleresque, avec son luxuriant mélange d'amours et de magie et son immédiate splendeur encomiastique, exerce d'emblée un charme irrésistible sur les spectateurs et sur les lecteurs, et suscite des transcriptions visuelles. De nombreuses éditions de romans et poèmes (126 des 153 éditions du *Furioso* au XVI^e siècle) sont illustrées : chaque chant tend à être « encadré » par une vignette qui en illustre l'épisode principal, on « regarde » le monde de l'Arioste par exemple dans l'édition Valgrisi de 1556 peut-être illustrée par Dosso Dossi, comme une galerie d'histoires et de personnages qui acquièrent très vite une autonomie par rapport à leur contexte, une sorte de vie propre à mener au-delà des strophes de l'Arioste, comme cela était déjà arrivé aux protagonistes des *Métamorphoses* d'Ovide au XV^e siècle et comme cela arrive aux masques du folklore et du carnaval qui sortent des stances des *commedie* qui commencent à fleurir dans les villes. Mais ce qui paraît moins évident, c'est que les représentations scéniques ont pu également dans certains cas influencer la peinture, par exemple dans le contexte médicéen². Mais l'analyse de ces correspondances entre « figuration picturale » et « figuration théâtrale »³ pourrait faire l'objet d'une autre thèse.

¹ Marzia Pieri, « Cavallieri armi amori : una scorciatoia per il tragico », in *Eroi della poesia epica nel Cinque-Seicento*, a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 2004, p. 208.

² *Ibid.*, p. 221. Sur les liens entre les arts à la cour des Médicis, voir *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, a cura di Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi, Riccardo Spinelli, Firenze, 2001.

³ Titre de l'essai fondamental sur ces questions de Ludovico Zorzi, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di Giovanni Previtali, Federico Zeri, I- Questioni e metodi, Torino, Einaudi, 1979, p. 421-462.

Une cohérence originelle : la musique à la cour de Ferrare

Si l'Arioste se « voit », il se « chante » aussi de façon intrinsèque. L'incipit de l'épopée proclame l'union idéale de la poésie et de la musique dans le chant, union héritée à la fois des Troubadours, de Pétrarque, et des narrations épiques des chevaliers errants de la tradition médiévale française qui se sont perpétuées à travers des générations de chanteurs, acteurs et acrobates. Dès l'origine, l'Arioste représente une source éminente de sujets pour les compositeurs du XVI^e siècle, ses contemporains. Pourtant, sa connaissance de la musique n'est guère plus que casuelle (à la différence de Ronsard et Shakespeare par exemple). Dans le *Roland furieux*, les références à la musique ne sont que conventionnelles : dans la description du banquet et de son accompagnement lors du repas d'Alcine (VII, 19), ou comme métaphore de la variété expressive (VIII, 29). Les Este étaient de grands protecteurs des musiciens¹. Toutefois, s'ils jouissaient d'une certaine sécurité, ces derniers ne nourrissaient pas des ambitions comparables à celles d'un homme de lettres de génie comme l'Arioste. Pour eux la pratique primait sur la composition².

Déjà, de son temps, le poète ferrarais jouissait d'une diffusion importante parce qu'il se lisait bien mais aussi « se chantait bien », c'est une des raisons de son immense popularité et de la circulation de ses poèmes. L'ouvrage dirigé par Maria Antonella Balsano, *L'Ariosto, la musica, i musicisti*³, fait le point sur les adaptations musicales du *Roland furieux* à la Renaissance, en particulier dans les formes polyphoniques profanes, et plus généralement sur l'utilisation de la production poétique de l'Arioste par les compositeurs de madrigaux polyphoniques du début du XVI^e siècle jusqu'aux premières décennies du XVII^e siècle. La déclaration de consanguinité entre l'univers sonore et la poésie préfigure le succès musical du poème qui commença un an à peine après sa première édition et perdure à travers les siècles. Cette destinée exceptionnelle suivra les vagues de changement de genres et de goûts musicaux passant de la *frottola* au madrigal, de l'opéra baroque à l'ère classique.

¹ Voir à ce propos l'article de Gianni Venturi qui montre qu'étudier la question de la musique dans l'œuvre de l'Arioste signifie mettre en lumière la personnalité du poète qui exploite à l'intérieur de la Cour ce moment expressif fondamental qu'est la musique, appréciée non seulement par Ercole I mais aussi par ses fils Alfonso et Ippolito [à qui est dédié le poème], et partant, liée à l'exercice du pouvoir, « Ariosto, Ferrara e la musica », in *Parnasse et Paradis. L'Écriture et la musique*, sous la direction de Camillo Faverzani, Saint Denis, Université Paris 8, « Travaux et documents », 46, 2010, p. 321-331.

² Lewis Lockwood, « Musicisti a Ferrara all'epoca dell'Ariosto », in *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, a cura di Maria Antonella Balsano, Firenze, Olschki, 1981, p. 7-29.

³ James Haar et Maria Antonella Balsano, « L'Ariosto in musica », in *op. cit.*, p. 47-78.

Pour le XVI^e siècle, les sources musicales aujourd'hui disponibles ne parviennent pas à reproduire fidèlement les véritables dimensions de l'immense succès du *Roland furieux*¹. La large diffusion de ces stances mises en musique, à travers une transmission orale et différentes éditions imprimées, a touché toutes les classes sociales dans l'Italie des Communes – plus particulièrement dans le Nord et le centre du pays – allant de l'élite des cours au public plus hétérogène des places. Comme le souligne James Haar², Girolamo Ruscelli, un des imprimeurs, cartographes et alchimistes les plus renommés du siècle à Venise, qui publia une édition du *Roland furieux*, évoque déjà « la fascination de l'Arioste qui s'exerçait, pour des raisons différentes, sur le peuple, les classes moyennes et les connaisseurs »³. En outre, le théoricien Gioseffo Zarlino évoque dans ses *Istitutioni harmoniche* les « aeri » – sortes de mélodies toutes faites employées dans la pratique de l'improvisation pour fixer les textes sur une structure métrique, des chapitres, des octaves, des sonnets et autres formes poétiques – sur lesquels on chantait les sonnets et les chansons de Pétrarque aussi bien que les vers de l'Arioste.

De plus, les aventures des personnages de l'Arioste appartiennent au répertoire des fameux *cantastorie* de l'époque, comme, par exemple, Jacopo Coppa de Bologne et Ippolito Ferrarese qui exerçaient leur talent dans toute l'Italie. Si l'on en croit un des premiers biographes de l'Arioste, Giovanni Battista Pigna, l'Arioste lui-même aurait corrigé ses vers après les avoir entendu tous deux chanter sur les places ferraraïses.

La plus ancienne musique qui nous soit parvenue est composée sur un extrait de la plainte de Roland pour avoir perdu Angélique, qui pourrait avoir été écrite pour Isabella d'Este, peut-être même avant la publication du *Roland furieux*⁴. Dans l'inventaire des stances qui donnent lieu à des compositions madrigalesques⁵, nous remarquons que, dès les premières adaptations musicales, se détachent nettement les épisodes qui connaîtront une fortune de deux siècles sur les scènes lyriques : les amours de Roger et Alcine, la complainte d'Olympie, le désespoir et la folie de Roland, mais aussi l'épisode de Doralice et Mandricard et la thématique de la fidélité, le retour à la raison de Roland, ainsi que les plaintes de Bradamante

¹ On peut néanmoins en avoir un aperçu grâce à des enregistrements récents comme le CD *Orlando furioso, madrigali sul poema di Ludovico Ariosto*, enregistrement dirigé par Davide Ficco en collaboration avec Sandro Naglia, La compagnia del madrigale, Pinerolo, Arcana, 2011.

² James Haar, « Arie per cantar stanze ariostesche », *in op. cit.*, p. 31-46.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ James Haar précise que le texte de la stance, imprimé avec la musique de Tromboncino en 1517, diffère du texte de l'édition de 1516, ce qui lui fait émettre l'hypothèse que le musicien ait pu avoir accès à une copie manuscrite de cette partie de l'œuvre encore inédite, *ibid.*, p. 33.

⁵ James Haar et Maria Antonella Balsano, « L'Ariosto in musica », *op. cit.*, p. 50-78 (en particulier les deux premières pages qui font apparaître les strophes reprises, chant par chant).

avant ses retrouvailles avec Roger. En revanche, deux autres épisodes, présents dans les madrigaux, disparaîtront très vite après un rapide passage dans les livrets vénitiens du premier baroque et les genres littéraires : l'épisode d'Isabelle et Zerbin, et le voyage d'Astolphe sur la lune.

Pourtant, si l'on se penche sur la fortune de l'Arioste à Ferrare sur les scènes d'opéra¹, on peut observer un paradoxe dans la ville de l'auteur : ses sujets sont pratiquement absents des scènes lyriques ferraraises dans les siècles qui suivent la parution du *Roland furieux*. Dans le travail collectif dirigé par Paolo Fabbri pour inventorier les spectacles donnés dans les théâtres de Ferrare, on ne trouve que quelques rares exceptions qui confirment la règle d'une relative absence : une *tragedia* d'Alessandro Guarini, *Bradamante gelosa*, assortie de ses intermèdes en 1616², et un ballet, *La favola d'Atlante*, en 1766³. Pourtant, comme le montre Sergio Monaldini dans son introduction⁴, en 1598, suite à l'annexion papale du duché de Ferrare et le déplacement à Modène de la cour des Este, le théâtre professionnel à Ferrare avait pris une autonomie par rapport à sa fonction courtisane, jouissait des nombreuses salles, d'une position géographique avantageuse entre deux centres de premier plan comme Bologne et Venise, et représentait une étape de référence pour les troupes de *comici dell'arte*. C'est sans doute que l'Arioste, dans son berceau, reste associé à la représentation dans un cadre strictement courtisan, et demeure le sujet privilégié des fêtes théâtrales données par exemple dans la Sala de' Giganti du *Castello Estense* de Ferrare, à l'occasion de noces illustres⁵. Si les représentations se déroulent parfois dans les mêmes lieux⁶, les contextes de création gardent des différences fondamentales. Nous reviendrons sur cette distinction entre théâtre de cour et théâtre public comme élément de discrimination entre les sujets dans la première partie de notre travail.

¹ Paolo Fabbri, *I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2002, vol. 1, pp. 4-61.

² « I teatri della commedia dell'arte », a cura di Sergio Monaldini (1564-1692), *op. cit.*, p. 175.

³ « Il teatro Bonacossi », a cura di Chiara Binaschi (1662-1917), *op. cit.*, p. 475.

⁴ « I teatri della commedia dell'arte », a cura di Sergio Monaldini (1564-1692), *op. cit.*, p. 4-110.

⁵ Malheureusement, il n'existe pas le même travail systématique d'inventaire sur les opéras donnés dans le cadre de la cour des Este, qui, s'ils utilisaient ponctuellement les salles des théâtres évoqués par Paolo Fabbri et son équipe, donnaient la majeure partie de ses fêtes dans le cadre privé des palais. Nous pouvons citer le livret comprenant un *Torneo a piedi* et une *Alcina maga, favola pescatoria* di Francesco Berni, Ferrara, Gioseffo Gironi e Francesco Gherardi, 1631 (Ferrara, Sala de' Giganti), mais il ne s'agit que d'un exemple dans le cadre d'une recherche à poursuivre.

⁶ Comme le rappelle Sergio Monaldini, dans la première décennie du XVII^e siècle, la « Sala Grande » du palais ducal (résidence des Este jusqu'en 1476, moment où la cour s'établit au *Castello Estense*), qui était régulièrement utilisée pour les manifestations estivales de la cour, devient théâtre public de Ferrare.

3. De l'Arioste au Tasse : le genre chevaleresque, ses réécritures littéraires et sa réception

De l'*epico* au *romanzesco* et à l'*eroico* : définition du genre par les contemporains mineurs de l'Arioste et du Tasse.

L'histoire du poème narratif du XVI^e siècle se résume dans la tradition littéraire aux deux noms de l'Arioste et du Tasse. Pourtant, entre ces deux grands, il y a un parcours intéressant, fait non seulement de discussions critiques mais surtout d'expérimentations poétiques. Stefano Jossa retrace ce parcours dans une étude qui, en polémique contre les lectures romantiques qui ont exalté le génie individuel et l'imagination créatrice, lie des œuvres comme *L'Italia liberata dai Goti* de Trissino, *Girone il cortese* d'Alamanni, *L'Amadigi* de Bernardo Tasso et *L'Eroico* de Pigna en termes de fondation du genre c'est-à-dire de construction d'un type de poème. Dans ce contexte, il rappelle l'opposition entre le caractère *romanzesco* de l'épopée italienne de la Renaissance et le caractère plus proprement *epico* du poème antique, paradigme du genre auquel s'ajoute la strate du roman de chevalerie français. Ainsi, le poème narratif de la Renaissance acquiert un fonctionnement propre par sa pluralité : « Il romanzo, infatti, non rispetta l'ordine epico, ma non è privo di una sua regola, che è quella di tralasciare l'argomento di cui sta trattando per prenderne un altro, preferibilmente senza aver concluso il precedente¹. Qui, nella tecnica della sospensione e della ripresa, è il segreto della suspense romanzesca ». Et si la caractéristique du roman, d'après Pigna, est son caractère disproportionné, il trouve sa mesure dans son oralité. Ce sont les ouvertures des différents chants qui lient cette matière narrative pour l'empêcher de sembler disparate : elles sont semblables à une recherche d'accords musicaux qui introduisent le sujet et en annoncent le sens moral, captant l'attention des auditeurs et partant, des lecteurs. Stefano Jossa résume ainsi la poétique mise en pratique par Pigna : « La forma del romanzo è dunque coerente con l'oggetto : l'errare della narrazione riproduce l'errare dei paladini erranti. La molteplicità della materia si traduce in una narrazione dall'ordito plurale, priva di geometria, ma non priva di ordine : l'equilibrio sta non nella quantità dei singoli pezzi, ma nella qualità dei nessi e degli accordi ». La métaphore musicale est donc fondamentale dès la naissance du genre et ne sera pas démentie par l'abondance des réécritures de l'Arioste à l'opéra. L'Arioste, dans la distinction opérée par Stefano Jossa, serait du côté du *romanzesco*,

¹ Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Arioste e Tasso*, Roma, Carocci, 2002, p. 42.

c'est-à-dire un poème aux nombreuses actions de plusieurs héros¹. Par opposition, le Tasse intègre le romanesque comme modalité narrative qui permet la variété à l'intérieur d'un projet unitaire et ordonné, fondant ainsi le poème « héroïque »², soit un poème où se déroulent les nombreuses actions d'un seul héros, Renaud. Nous avons évoqué, en introduisant les personnages, la question épineuse du héros du *Roland furieux* : Roland, Roger, ou plutôt Bradamante ? Pour Sergio Zatti, l'Arioste est à la charnière entre Boiardo, qui fait du *romanzo* une prolifération de trames jusqu'à son épilogue interrompu, symbolique d'un modèle narratif non conclusif et le modèle de l'*epos* classique qui fournissait, avec ses canons rhétoriques et narratifs hautement formalisés, les mesures narratives capables de discipliner l'effusivité de la « manière » romanesque, tout en lui conférant une dignité littéraire inédite³. Le Tasse, son héritier, reconnaîtra lui-même que le *Furioso* reste un genre hybride suspendu à la frontière entre épopée et roman, même s'il ne manquera pas de s'approprier les structures évasives – déviance, digression, suspension – de l'Arioste.

Dans le cadre de cette introduction, il convient de revenir sur les définitions et l'origine littéraire des genres qui correspondent aux qualifications de livrets⁴, afin de poser les bases d'une réflexion sur les réécritures et transpositions génériques entre littérature et opéra en deuxième partie. En effet, l'opéra, parce qu'il flatte l'oreille et la vue en même temps que l'esprit, est considéré comme un genre « impur » par opposition à la littérature. Mais il est aussi, comme le cinéma aujourd'hui, un genre « second »⁵, réécrit à partir d'un autre, autant qu'à partir de lui-même, comme l'héroïcomique par rapport à la littérature chevaleresque.

L'eroicomico⁶

Au moment de son déclin, le genre héroïque, ou épique en général, est davantage que d'autres exposé à la déconstruction parodique, en raison de sa « formularité »⁷. Paradoxalement, le fondateur du genre *eroicomico*, Alessandro Tassoni, prend comme modèle le Tasse plutôt que l'Arioste. Pour lui, « l'eroicomico secondo l'arte » prévoit une seule

¹ *Ibid.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 59.

³ Sergio Zatti, *Il modo epico*, Bari, Laterza, 2000, p. 62.

⁴ L'*Orlando paladino* de Nunziato Porta et l'*Orlando furioso* de Giambattista Casti sont définis comme *drammi eroicomici*, *Le pazzie di Orlando* de Carlo Francesco Badini, *opera buffa*, tandis que *L'isola d'Alcina* de Giovanni Bertati est un *dramma giocoso per musica*, tout comme *Le bestie in uomini* d'Angelo Anelli.

⁵ Nous reprenons les termes employés par Olivier Rouvière dans sa monographie consacrée au plus grand librettiste du XVIII^e siècle, *Métastase. Pietro Trapassi, musicien du verbe*, Paris, Hermann, 2008, p. 47.

⁶ Nous conservons le terme en italien dans la mesure où le genre « héroïcomique » en France n'a que peu de représentants, alors qu'il constitue un véritable filon, avec force manifestes, en Italie, comme le montre Maria Cristina Cabani.

⁷ Sergio Zatti, *op. cit.*, p. 76.

action fondée sur une base historique, exactement comme la *Jérusalem délivrée*¹. Tassoni entend ici distinguer les traits de l'*eroicomico* « barocco », par opposition à des formes voisines qui ont trait au « burlesque » ou « giocoso ». Il présente l'*eroicomico* comme un genre de rupture, anti-canonique, et rebelle aux règles strictes de l'épopée. L'anticonformisme – qui pour lui signifie anti-aristotélisme, anti-homérisme, anti-pétrarquisme, et aversion contre toute forme de purisme linguistique – est associé à l'expérimentation de modernistes curieux de voir les effets d'un mélange de formes et de styles, ce genre mixte devenant une sorte d'expérience chimique².

Dans son sillage, Bracciolini dans la pseudo tragédie *Lo Scherno degli Dei* en 1618 proclame vouloir mélanger les styles³, mais dans les faits ne réalise pas son projet car il ne peut se référer à un registre correspondant à l'épique à contaminer avec le comique. Hormis de larges portions qui ont trait au ton lyrique-pastoral, le registre dominant est le comique, adopté pour tourner en dérision le monde des fables mythologiques.

Giovan Battista Lalli, en revanche, avec sa *Franceide* en 1629, qu'il définit comme un poème « giocoso » et « buffonesco »⁴, expérimente une autre forme de contraste, choisissant de chanter sur le mode épique un sujet bas – la syphilis, ce « mal français » –, et ce faisant, s'inscrit dans la lignée du modèle antique de la *Batracomiomachia* qu'il avait déjà imitée dans la *Moscheide*.

Tassoni, qui insiste sur le fait « d'être le premier dans le genre *eroicomico* », explique que la nouveauté consiste dans la rapide excursion depuis « un style vraiment grave et héroïque vers une plaisanterie soudaine et inattendue »⁵. Un trait commun aux poèmes héroïcomiques est leur nature de littérature au second degré⁶. Chez Tassoni, la parodie littéraire, qui est la base de l'invention, est toujours soutenue par une explicite veine polémique contre toute forme de rigorisme et d'imitation servile, qu'elle vienne à la suite d'Homère, du Tasse, ou de Pétrarque.

Les notions de « burlesque » et « d'héroïcomique », ont en commun l'idée de contraste. En effet, le mot burlesque désigne au XVII^e siècle une œuvre où la noblesse du sujet est en contradiction avec la bassesse du ton, comme le *Virgile travesti* de Scarron, ou un

¹ Maria Cristina Cabani cite dans son introduction à la présentation des représentants de l'*eroicomico* la note *A chi legge* qui ouvre la première édition de la *Secchia rapita* (1622), véritable manifeste du genre, in *Eroi comici. Saggi su un genere seicentesco*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010, p. 11.

² *Ibid.*, p. 14.

³ Des personnages nobles s'exprimant dans un registre bas.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 16.

siècle plus tard l'*Homère travesti* de Marivaux. Mais il peut désigner aussi par extension toute œuvre familière. Il désigne « l'explication des choses les plus sérieuses par des expressions tout à fait plaisantes et ridicules »¹. Quant à l'héroïcomique², il relève du contraste inverse, c'est-à-dire entre la bassesse du sujet et la noblesse, voire la grandiloquence du ton³. Pour Sergio Zatti, le critère de l'écriture héroïcomique consiste à mettre l'accent sur la dissonance entre style et contenu, tantôt sublimant linguistiquement une matière basse et vulgaire, tantôt dégradant les modèles les plus nobles dans un langage « comique » et dans des contextes « bourgeois », obtenant par cet écart des effets caricaturaux et parodiques⁴.

En marge de la tradition héroïcomique, on trouve la poésie gastronomique, qui est une forme particulière de parodie de l'épopée. Massimo Fusillo, dans l'introduction intitulée *Un paradossale "pasticcio"*⁵ à sa traduction de la pseudo homérique *Batrachomyomachie*, retrace ainsi l'histoire de cet autre genre mineur, la poésie gastronomique, qui utilise l'hexamètre homérique et le style épique pour décrire des plats fastueux :

Son caractère parodique dérive de l'incompatibilité anthropologique entre épique et gastronomie. L'œuvre la plus connue était le poème du sicilien Arcestrato di Gela, composé vers 330 av. J. C., dont nous n'avons que de rares fragments : sa fortune nous est attestée par la réécriture latine qu'en fit Ennius ; un peu plus anciennes sont les œuvres gastronomiques, toujours arrivées jusqu'à nous à l'état de fragments, de deux poètes appelés l'un et l'autre Philoxène ; le premier, de Leucade, composa en hexamètres solennels un véritable livre de recettes ; le second, de Cythère, auteur de dithyrambes, écrivit une œuvre, *Le Banquet*, [...]. Nous est arrivée entière une brève œuvre gastronomique, intitulée *Le festin attique*, de Matron de Pitane, de la fin du IV^e siècle av. J. C. ; dont il faut noter surtout l'*incipit* pleinement pseudo-épique, qui bouleverse le prœmium de *l'Odyssée* : « Raconte-moi les banquets, O Muse, nombreux et opulents, que Sénocle donna pour nous à Athènes ». C'était en somme un genre avec une vitalité et une diffusion propres, qui n'était pas relégué dans la bizarrerie d'une seule expérience mais partagé entre la tendance la plus didactique d'Arcestrato et de Philoxène de Leucade, et la tendance la plus spectaculaire et la plus comique de l'autre Philoxène et de Matron, qui se prévalaient d'effets finalisés dans la récitation publique.

¹ Comme le définit B. Croquette in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, A. Michel/Encyclopædia Universalis, p. 96-97.

² Selon Angelo Marchese, l'héroïcomique est une « parodie de l'*epos* traditionnel dont il conserve certains *topoi* emblématiques – le héros, l'aventure, les valeurs chevaleresques – dégradés selon les modalités bassomimétiques, par le biais de situations paradoxales ou grotesques » in *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 2000 [1978], p. 106. Il rappelle que le modèle du genre est *Le seau enlevé*, d'Alessandro Tassoni, qui raconte une guerre entre les gibelins de Modène et les guelfes de Bologne qui éclate suite au rapt d'un seau dans un puits.

³ Gérard Genette insiste dans les deux cas sur la notion d'hypertextualité, en établissant la même distinction entre burlesque et héroïcomique, dont le paradigme est pour lui la pseudo homérique *Batrachomyomachie*, in *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 26-27.

⁴ Sergio Zatti, *Il modo epico*, cit., p. 77.

⁵ Massimo Fusillo, *La battaglia dei topi e delle rane*, Pseudo-Homerus, Milano, Guerini, 1988, pp. 20-51.

Cette veine antique nous paraît intéressante à titre de comparaison avec l'intrusion des *zanni* de *commedia dell'arte*, bouffons éternellement affamés, qui viendront côtoyer dans certains de nos livrets les chevaliers et les amoureux de pastorale.

Cette digression dans une des évolutions du genre chevaleresque après l'Arioste nous donne un éclairage particulièrement parlant sur les possibilités ouvertes par le poète ferrarais. En effet, comme le montre Maria Cristina Cabani¹, le genre héroïcomique naît d'une lecture grossissante de l'*Orlando furioso*. Dans son commentaire sur les derniers chants, en particulier, Tassoni concentre son attention sur la dégénérescence comique de l'épique que le poème contient en lui-même comme un germe dangereux². La spécialiste conclut son chapitre sur l'idée que la merveilleuse fusion entre héroïque et comique atteinte grâce à l'ironie dans le *Roland furieux*, ne sera plus possible après l'Arioste, et surtout ne le sera plus après les théorisations du Tasse. Un texte comme la *Jérusalem délivrée*, en effet, ne s'explique que sur la base de l'écart entre les deux pôles, avec l'anéantissement du second et la disparition d'un narrateur ironique. Toute tentative d'approche héroïcomique sera perçue désormais comme forcée, non plus comme source d'harmonie, d'agréable modération du grave par l'aigu, mais de forte dissonance³. Nous essaierons de montrer, justement, que dans certains des opéras de notre corpus, cette latence survit à l'Arioste au XVIII^e siècle, grâce aux talents conjugués de poètes et compositeurs. Mais revenons d'abord au *Roland furieux* pour percevoir les failles des personnages chevaleresques, dans lesquelles s'engouffreront les poètes de la scène lyrique.

L'ambiguïté originelle de l'Arioste

Roland, comme certains autres preux chevaliers, est invincible, cependant, il n'est pas irréprochable dans ses valeurs héroïques.

Mais il n'est pas interdit à Roland de faire aux autres ce que les autres ne peuvent lui faire à lui-même. Il en occit trente en dix coups d'épée, ou s'il en employa plus, il ne dépassa pas ce nombre de beaucoup. Il eut bientôt débarrassé la plage autour de lui, et il se retournait déjà pour délier la dame, quand un nouveau tumulte et de nouveaux cris firent résonner une autre partie du rivage. (XI, 51)

¹ Maria Cristina Cabani, « Alessandro Tassoni postillatore dell'*Orlando furioso* », in *La pianella di Scarpinello, Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini Fazzi editore, 1999, p. 7-136.

² *Ibid.*, p. 121.

³ *Ibid.*, p. 138.

En outre, les hommes d'armes deviennent souvent le jouet des belles dames plus ou moins magiciennes qui se rient d'eux, constituant la source des dérives héroïcomiques, lorsque ce qui n'est qu'à l'état de métaphore – la comparaison avec les animaux – deviendra plus concret, notamment par le truchement des sortilèges d'Alcina. Ainsi par exemple Roland, Sacripant et Ferragus se retrouvent bien marris après avoir suivi Angélique hors du palais d'Atlante et avoir perdu la belle rendue invisible par son anneau.

Les trois guerriers bafoués portent leurs regards stupéfaits d'un côté et d'autre à travers le bois. Tel le chien qui a perdu la trace du lièvre ou du renard qu'il chassait et qui s'est dérobé à l'improviste dans un terrier étroit, dans un épais taillis ou dans quelque fossé. La dédaigneuse Angélique se rit d'eux, car elle est invisible, et elle observe leurs mouvements. (XII, 36)

Le point de vue interne au personnage est bien entendu celui du chanfre épique qui partage avec son auditeur cette position privilégiée et ce regard sur des guerriers dont la vaillance est, d'ailleurs, paradoxale : ils ne portent les armes que par une sorte de coquetterie. En effet, elles leur sont inutiles car ils sont presque invincibles par nature. C'est le cas par exemple de Ferragus et Roland, dont le simulacre de combat tient davantage du divertissement que d'une joute avec un enjeu véritable :

Il n'y avait pas dans le monde entier un autre couple qu'on eût pu comparer à celui-là. Égaux en force et en vaillance, ils ne pouvaient se blesser ni l'un ni l'autre. Car vous avez déjà entendu dire, mon seigneur, que Ferragus était invulnérable sur tout le corps, excepté à l'endroit où l'enfant prend sa première nourriture, alors qu'il est encore dans le ventre de sa mère. Jusqu'au jour où la pierre sombre du tombeau lui recouvrit la face, il porta sur cette partie, où il était accessible, sept plaques d'acier de la meilleure trempe. Le prince d'Anglante était également invulnérable, sur tout le corps, hors une partie. Il pouvait être blessé sous la plante des pieds ; mais il la garantissait avec beaucoup de soin et d'art. Le reste de son corps était plus dur que le diamant, si la renommée nous a rapporté la vérité. L'un et l'autre, à la poursuite de leurs entreprises, allaient tout armés, plutôt comme ornement que par besoin. (XII, 47-49)

Un survol très rapide de la réception des poèmes chevaleresques avant et parallèlement à leur entrée sur la scène lyrique reflète bien l'opposition entre le foisonnement et l'ambiguïté comique de l'Arioste et le sérieux et l'unité du Tasse.

La réception : l'Arioste contre le Tasse¹ ?

Commencé vers 1504, publié dans sa version définitive en 1532, *Roland furieux* est traduit pour la première fois en France en 1543. Il influence d'abord les poètes, tel Ronsard, qui dans les *Amours* se souvient d'un épisode peu glorieux de la geste du futur fondateur de la lignée d'Este :

Entre tes bras, impatient Roger,
Pipé du fard de la magicque cautelle,
Pour refroidir ta chaleur immortelle,
Au soyr bien tard Alcine vint loger.

Puis, on doit à l'Arioste le sujet d'une des premières tragi-comédies françaises, la *Bradamante*, en 1582. Dès la première traduction française de la *Jérusalem délivrée*, en 1595, le Tasse est repris par les Français « déçus de ne pas trouver dans le *Roland furieux* le sérieux, l'élévation d'esprit qu'ils attendent d'un poème héroïque ». En cette fin de XVI^e siècle, « le désenchantement consécutif aux guerres de religion rend les lecteurs encore moins aptes à goûter la souveraine légèreté et l'ironie diffuse du chef-d'œuvre de l'Arioste ». Nombre de Français renient leur admiration pour l'Arioste, comme Montaigne qui compare celui qui l'avait pourtant « ravy autresfois » à un oisillon à court de souffle et anémié tout juste bon à « voleter et sauteler de conte en conte comme de branche en branche, ne se fiant à ses aisles que pour une bien courte traverse, et prendre pied à chaque bout de champ, de peur que l'haleine et la force luy faille ». Ronsard, qui s'est pourtant inspiré de l'Arioste dans sa *Franciade*, déplore son caractère trop centrifuge et éclaté : « Non pour feindre une poésie fantastique comme celle de l'Arioste de laquelle les membres ne sont aucunement beaux, mais le corps est tellement contrefaict et monstrueux qu'il ressemble mieux aux resveries d'un malade de fièvre continue qu'aux inventions d'un homme bien sain ».

L'Arioste prend une revanche éclatante sur la scène. D'abord avec les ballets de cour comme celui d'*Alcine* (1610) ou *La Furie de Roland* (1618), puis avec la première grande fête versaillaise de Lully (1664) et la tragédie lyrique de *Roland* (1685). Les héros sont suffisamment présents à l'esprit du temps pour être croqués par Boileau dans sa *Satire X* :

Par toi-même, bientôt conduite à l'opéra
De quel air penses-tu que ta sainte vertu
D'un spectacle enchanteur la pompe harmonieuse,

¹ Sur la querelle entre les deux poètes et son écho en France, voir Alexandre Cioranescu, *L'Arioste en France : des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Presses modernes, 1939, vol. II, p. 25-27.

Ces danses, ces héros à la voix luxurieuse,
Entendra ces discours sur l'amour seul roulans,
Ces doucereux Renauds, ces insensés Rolands ;
Saura d'eux qu'à l'amour comme au seul dieu suprême,
On doit immoler tout, jusqu'à la vertu même ;
Qu'on ne saurait trop tôt se laisser enflammer ;
Qu'on n'a reçu du ciel un cœur que pour aimer ;
Et tous ces lieux communs de morale lubrique
Que Lully réchauffa du son de sa musique ?

Au XVIII^e siècle, il est défendu avec enthousiasme par Jean Baptiste Du Bos ou le président de Brosses, et fait les délices de Voltaire qui le lit avidement avec Madame du Châtelet, l'héroïne de l'opéra de Kaija Saariaho, *Émilie*¹, dont le livret reprend des citations du poète de Ferrare. La tragédie lyrique l'illustre encore avec l'*Alcine* de Danchet et Campra (1705) et le *Roland* de Piccinni, sur un livret de Quinault revisité par Marmontel (1778). Le traducteur de son prédécesseur ferrarais en 1717, Alain-René Lesage, résume bien la perception de l'Arioste dans l'Europe des Lumières, qui paraît déjà influencée par la fortune opératique du poème :

Ses vers ont du son et de l'énergie. Ses descriptions sont admirables et souvent pompeuses. Le Boyard, au contraire, est toujours bas, rude, et languissant. L'Arioste, soit qu'il garde son sérieux, soit qu'il plaisante, n'a ni langueur ni bassesse. Il divertit partout et conserve de la majesté jusques dans son badinage. C'est le seul auteur qui a su marier le sérieux avec le comique, et l'héroïque avec le galant et le naïf².

De Rousseau à Beudelaire en passant par Sand et Stendhal, les générations pré-romantiques préfèrent très majoritairement le Tasse à son rival ferrarais, même si Ingres, Delacroix et Moreau peignent encore les aventures de Roger et Angélique.

La littérature du XX^e est encore imprégnée de réminiscences de l'*Orlando furioso*, de Jules Verne (*Le château des Carpates*) à Giono (*Le Hussard sur le toit*) ou à Alejo Carpentier (*Concert baroque*). Si la source de Giono est le texte de l'Arioste, celle de Jules Verne et d'Alejo Carpentier est déjà filtrée par les opéras qu'il a inspirés.

Si l'on a tendance à opposer les deux auteurs ferrarais dans des querelles littéraires, sur les scènes d'opéra³, dans l'œuvre des librettistes et des compositeurs, il n'est pas rare de

¹ Créé à l'Opéra de Lyon en mars 2010, sur un livret d'Amin Maalouf.

² Préface du traducteur à *Roland l'amoureux* de Boiardo, traduction par Alain-René Lesage (1717), présentée et annotée par Denise Alexandre-Gras, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, p. 19.

³ La recherche sur la fortune de l'Arioste nous amène à puiser dans les recherches des musicologues spécialistes des compositeurs et non des librettistes, en particulier Reinhard Strohm. Dans notre bibliographie, ils apparaissent réunis sous l'égide de Vivaldi et de Haendel. Pour trouver des articles récents sur les adaptations de l'Arioste chez Vivaldi, Haendel, Rameau, et Haydn, nous utilisons aussi avec grand profit les *Avant-Scène Opéra*. Une seule étude adoptait un point de vue similaire au nôtre, celle de la philosophe allemande Renate Döring qui, en 1973, envisageait environ une trentaine de livrets mais aussi tragédies et comédies adaptées de

retrouver les deux sources chevaleresques¹, sans toutefois qu'on retrouve la même distinction entre comique et sérieux. Haendel reprend les aspects sérieux des personnages de l'Arioste, faisant d'Ariodante, d'Alcina et d'Orlando des héros aussi nobles que Rinaldo, de même le Roland de Quinault n'a rien à envier à son Armide, même si sa part d'espace scénique est réduite par la présence d'Angélique et de Médor. C'est justement ce qui frappe d'un point de vue plus panoramique sur les trois siècles de réécriture, le nombre d'opéras tirés des deux poèmes épiques est presque équivalent. Pour avoir une vision globale, nous renvoyons aux articles de Tim Carter « Ariosto » et « Tasso » du *New Grove Dictionary of Opera*², qui présentent les opéras par groupes de personnages sur une même page pour chaque poète. Ils proposent environ 110 opéras tirés de l'Arioste et 90 tirés du Tasse.

En revanche, la répartition des sujets est fondamentalement différente. Pour l'Arioste on observe trois grands groupes, Orlando/Angelica/Medoro (45 opéras³), dont les proportions sont semblables à la somme des deux autres, Alcina/Bradamante/Ruggiero (26 opéras) et Ginevra/Ariodante (19 opéras). En marge, un petit groupe de sujets autour d'Olimpia (10 opéras) et de quelques autres : Carlo, Rodomonte, Giocondo, Atlante, Montano et Stéphanie (en réalité Ginevra et Ariodante). La diversité des opéras tirés de l'Arioste est le signe d'un succès partagé entre les différentes intrigues qui fourmillent dans le poème.

D'ailleurs, dans l'Annexe, première tentative de typologie, nous optons pour une répartition tenant compte des épisodes du texte source repris plutôt que des rôles-titres. En effet, il y a des lieues, par exemple, entre la *Bradamante* de Mazzolà et celle de Bissari qui est plus proche du *Palazzo d'Atlante* de Rospigliosi ou de l'*Orlando generoso* de Steffani. Certes, la chronologie est essentielle pour expliquer ces rapprochements, mais on peut aussi

l'Arioste, en Italie au XVII^e et au XVIII^e siècles, in *Ariostos « Orlando furioso » im italienischen Theater des Seicento und Settecento*, Hamburg, Hamburger Universität Romanistische Dissertationen, 1973.

¹ C'est aussi le cas, tout naturellement, chez les critiques et universitaires, notons par exemple que Maria Antonella Balsano et Thomas Walker, sept ans après leur étude sur l'Arioste, font le même travail sur le Tasse, cf. *Tasso, la musica, i musicisti*, Firenze, Olschki, 1988, et en particulier l'article de Biancamaria Brumana, « Il Tasso e l'opera nel Seicento : una 'Gerusalemme' interrompue nella 'Comica del Cielo' di Rospigliosi-Abbatini », p. 137-164.

² *New Grove Dictionary of Opera*, sous la direction de Stanley Sadie, London, Macmillan, 1998.

³ Remarquons, justement, que cette répartition prend en compte les opéras, et, partant, les reprises au même titre que les premières mises en musique d'un même livret, ce que nous avons écarté dans notre bibliographie, faisant apparaître uniquement les livrets de la première mise en musique. Évidemment, le choix entre la reprise (à l'identique) de la variante (par le même librettiste ou par un autre acteur du spectacle) ou adaptation et de la véritable réécriture « à partir de » mais œuvre nouvelle, n'est pas sans poser des questions fondamentales sur la réécriture. Ainsi, certains livrets que nous avons considérés comme « simples reprises » pourraient être envisagés comme des œuvres à part entière par quelqu'un qui adopterait d'autres critères. Bien sûr, nous revenons sur les reprises en analysant les variantes lorsque cela est signifiant, dans les parties principales de notre travail. En revanche, pour l'annexe, la répartition en cinq groupes comme le *New Grove Dictionary* ne nous paraissait pas satisfaisante, d'un point de vue des livrets et non plus seulement de la musique.

retrouver les mêmes phénomènes à deux siècles d'intervalle, les ballets romantiques reprenant parfois les mêmes codes que l'opéra naissant. Notre répartition permet également de mettre en valeur les phénomènes de réécriture, entre les adaptations qui englobent plusieurs épisodes et celles qui se focalisent sur un groupe de personnages.

Face au foisonnement et à la variété de la matière ariostesque, nous avons abandonné une comparaison approfondie et systématique avec les adaptations du Tasse pour l'opéra¹. Nous nous bornons à des liens ponctuels, pour certains personnages, comme Angélique et Alcine qui concentrent leurs facettes dans le personnage d'Armide. En effet, à l'opposé de la répartition des adaptations de l'Arioste, la grande majorité des opéras tirés du Tasse ont pour sujet l'épisode de Renaud et Armide² (75 opéras) et on trouve, à la marge seulement, quelques Tancredi et Clorinde (10 opéras), Herminie (10 opéras) et un Godefroy de Bouillon ou *La Jérusalem délivrée*. Enfin, nous y reviendrons en évoquant la fortune d'Alcine en dernière partie, la magicienne du Tasse semble échapper au basculement dans le comique qui sera une question fondamentale sur les scènes d'opéras, à partir des possibilités offertes par le texte source.

II. L'Arioste à l'opéra

Comment réécrire l'épopée ?

Nous avons choisi le terme d'opéra³ volontairement général afin d'englober dans notre réflexion qui prend pour objet principal l'opéra italien des XVII^e et XVIII^e siècles, l'opéra français, ainsi que la danse française et italienne. Mais comment un roman épique de quarante-six chants peut-il être réduit à la taille d'un divertissement d'une seule soirée ? Quel

¹ Il nous a semblé également que l'épopée du Tasse a été plus souvent considérée comme un poème « déjà prêt » à être transposé sur scène, avec l'iconicité d'espaces déjà fortement théâtralisés, le thème des apparitions et des prodiges du merveilleux chrétien, et des personnages à la gestualité ancrée dans les passions et aux dialogues mélodramatiques. Les études ne manquent pas sur la fortune théâtrale et opératique du Tasse : Lorenzo Bianconi, « I fasti musicali del Tasso nei secoli XVI e XVII » et Roberta Ziosi, « *Amore trionfante dello sdegno* : un'Armida ferrarese (1641-42), in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, III, 1999 ; Ilaria Gallinaro, *La non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della "Liberata" nei secoli XVII-XIX*, Milano, FrancoAngeli, 1994. Les réécritures pour l'opéra constituent une des facettes des adaptations et translations de la *Gerusalemme* dans les arts qui ont été envisagées dans un colloque à Aix-en-Provence en 2002 : *Les belles infidèles de la Jérusalem délivrée : la fortune du poème du Tasse XVI^e-XX^e siècle*, sous la direction de Raymond Abbrugiati et José Guidi, Université de Provence, 2004.

² La fortune du Tasse à l'opéra semble illustrer la distinction établie par Stefano Jossa entre le caractère « romanesque » de l'Arioste et « héroïque » de son successeur, selon les acceptions que nous avons évoquées.

³ Renonçant à l'italianisme « théâtre d'opéra », qui, malgré sa lourdeur en français, avait le mérite de rappeler que dans de nombreuses villes italiennes, un même lieu accueillait les représentations de théâtre déclamé, chanté ou dansé, les trois aspects étant étroitement liés, comme nous le verrons.

épisode choisir ? Lequel extraire de l'ensemble sans en perdre le sens ? Comment un librettiste peut-il rendre l'effet d'un texte rempli de descriptions narratives dans un drame ? Comment limiter la multitude vertigineuse de lieux géographiques à ceux qui pourraient être représentés sur la scène ?

Dans la rencontre entre le *Roland furieux* et l'opéra, nous constatons en premier lieu la grande plasticité de l'Arioste qui donne lieu à environ une centaine de livrets¹. Nous en répertorions une centaine sans possibilité d'exhaustivité, dans la mesure où tout ne nous est pas parvenu, et nous en avons consulté environ soixante. La plasticité serait une première hypothèse pour expliquer la concordance entre les sujets et l'opéra. Si l'on regarde les sujets des premiers opéras de Monteverdi, on trouve souvent des livrets à thèmes historiques, où la valeur humaine, l'éthique guerrière, est développée en parallèle aux joutes amoureuses. Dans le cadre de spectacles très longs, pour répondre à la nécessité de varier dans le récit entre noblesse et détente, un même livret permettait de développer une intrigue héroïque d'un côté, amoureuse de l'autre. L'Arioste chantant aussi bien « les amours » que « les armes » correspondait parfaitement à de telles attentes.

Pourtant, les personnages ne correspondent pas aux préceptes énoncés par l'auteur anonyme du *Corago* qui, en 1628, expliquait la préférence pour les sujets mythologiques par la nature même de la représentation d'opéra. Puisque le chant n'est pas une manière de s'exprimer ordinaire, les personnages doivent être des divinités, demi-dieux, ou héros mythiques :

Più si conforma con il concetto che si ha dei personaggi sopra umani il parlar in musica che con il concetto manifesta notizia degli uomini dozzinali, perché essendo il ragionare armonico più alto, più maestrevole, più dolce e più nobile dell'ordinario parlare, si attribuisce per un certo connaturale sentimento ai personaggi che hanno più del sublime e divino².

Mais au siècle suivant, les théoriciens italiens ont changé d'avis sur les sujets tirés de la mythologie qui présentent l'inconvénient de déplacer toute l'attention sur les machines et les accessoires au détriment du drame, du développement des caractères et des passions des

¹ Dans son essai consacré à la fortune de l'Arioste à l'opéra jusqu'à Vivaldi, Olivier Rouvière évoque les « quelque deux cent cinquante opéras tirés de l'*Orlando furioso* » pour remarquer que le personnage de Roland n'y est pas majoritaire, in « Roland, de l'Arioste à Vivaldi », *Orlando furioso* de Vivaldi, *L'Avant-Scène Opéra* n° 260, 2011, p. 91. Nous imaginons que l'on peut arriver à ce nombre en considérant tous les opéras effectivement créés puis repris avec des modifications non significatives à partir d'un nombre moins important de livrets, environ une centaine d'après nos recherches, par essence non exhaustives. Sur la question des variantes, voir la note au corpus étudié dans notre bibliographie.

² Paolo Fabbri et Angelo Pompilio (éd.), *Il Corago o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche* [1628], Firenze, Olschki, 1983, p. 63.

personnages¹. On retrouve en revanche la même position sur les sujets historiques qui ne sauraient cohabiter avec la musique, par définition invraisemblable.

Nous revenons donc sur les personnages ariostesques pour relever un premier paradoxe : les héros de l'Arioste sont loin d'appartenir uniquement au sublime et au divin, et c'est justement cette ambivalence qui les rend flexibles. Comme nous le verrons en parcourant l'annexe, ils sont d'une nature à s'adapter à toutes les formes d'opéra. En effet, le texte source est d'une plasticité telle qu'il sera adapté dans tous les genres opératiques. Au même titre que les *Métamorphoses* d'Ovide, il constitue un réservoir d'intrigues inépuisable, mais avec un ancrage dans la littérature italienne nationale.

L'écriture du *Roland furieux* nous fait réfléchir à un deuxième paradoxe : la théâtralité de l'Arioste qui n'est pas du théâtre tient, au-delà des personnages, à la structure même de l'épopée. Les exemples des emprunts du théâtre français au poème de l'Arioste ont tous à l'origine le même amour du romanesque, des décors fantastiques qui trouvent un allié puissant dans les charmes de la musique. C'est ainsi que l'opéra devient le réceptacle de tout ce qui est banni dans la littérature. Alexandre Cioranescu cite un écrivain de l'époque selon lequel « un opéra n'est autre chose qu'un poème épique, mis en action avec toutes les richesses de la musique et la magie des décorations »². Mais cette hypothèse n'est pas suffisante car, valable pour toute représentation de théâtre, elle ne permet pas de saisir la spécificité du théâtre chanté.

Pré-requis et principes adoptés

Le regard sur deux siècles d'opéra français et italien par le prisme des réécritures du *Roland Furieux* donne des pistes de réflexion à la fois sur la réception de l'Arioste, sur l'évolution de l'opéra (fin de la suprématie du texte sur la musique, rapport entre les deux qui s'équilibre) et des genres littéraires au XVIII^e siècle, opéra et littérature étant intrinsèquement liés. S'il est fondamental de rappeler que la réforme de l'opéra est le fait de poètes comme Métastase, il ne faut pas négliger inversement l'influence que le monde du spectacle a pu exercer sur la littérature. Enfin, si l'on élargit la définition de réécriture à ce qu'elle apporte en partie, – une lecture plus ou moins interprétative de l'œuvre originale –, alors on peut penser à un nouveau niveau de réécriture dans le sens de reprise : la mise en scène et la direction

¹ Francesco Algarotti vise ici les opéras français mais aussi les premiers opéras italiens qui, selon lui, se rapprochent davantage de la mascarade que du drame, cf. *Essai sur l'Opéra (1755-1764)*, introduction, traduction et notes de Jean-Philippe Navarre, Paris, Ed. du Cerf, 1999, p. 100.

² Alexandre Cioranescu, *L'Arioste en France : des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Presses modernes, 1939, Tome 2, p. 81.

d'opéra qui continueraient d'ouvrir des perspectives sur le texte source au cours du XX^e siècle.

Ainsi, nous nous inscrivons dans la lignée des travaux qui considèrent le livret non pas comme réduction du texte source ni comme sa traduction dans un autre code mais bel et bien comme une interprétation, « non pas au sens générique d'exécution ou mise en œuvre, mais au sens plus proprement herméneutique »¹. Giulio Ferroni distingue dans son propos les livrets « de haut niveau » qui constituent « des mises en scène critiques, mettent dans un cercle interprétatif les œuvres à partir desquelles ils prennent leur essor ». La prise en compte d'un corpus d'environ soixante livrets avec comme seul critère de départ la présence de personnages issus de l'épopée de l'Arioste nous permettra de réfléchir à ce qui fait le bon niveau d'un livret, selon Ferroni. En parcourant un panorama des différents livrets dans leur contexte culturel, nous essaierons de relever des exemples précis de cette circulation interprétative, pas seulement du livre au livret mais aussi de l'opéra vers la grande littérature. Néanmoins, le choix d'un tel corpus est en partie arbitraire car soumis en particulier à des contraintes matérielles comme la disponibilité en formats numérisés dans les bibliothèques ou regroupés dans les fonds vénitiens, en ce qui concerne les livrets oubliés. Pour les livrets les plus accessibles, leur choix est déterminé par la fortune actuelle des opéras qui sont passés à la postérité.

Nous essayons de mettre en œuvre les principes nécessaires à l'étude de livrets résumés par Daniela Goldin dans l'avant-propos de son ouvrage sur le sujet² : tout d'abord, la recherche de la fonctionnalité théâtrale et musicale du livret, par une attention au contexte de création ; ensuite, une étude parallèle des textes seuls et de leur inscription dans la lignée des livrets précédents par une enquête qui prend en compte les différentes formes de réécriture, à savoir par la confrontation entre écriture de livrets et « grande poésie » – comme subordination des premiers à la seconde dans une même région culturelle et, inversement, l'incidence possible du phénomène mélodramatique sur la production littéraire majeure.

¹ Giulio Ferroni, introduction à Maria Silvia Tatti (cur.), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal Settecento al Novecento*, Roma, Bulzoni, 2005, p. I-VII. Nous traduisons la citation.

² Daniela Goldin, *La vera Fenice. Libretti e librettisti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. X. L'auteure elle-même rend hommage aux travaux de pionniers de la « librettologie » qui nous ont également servi de guides dans ces recherches, à savoir Paolo Fabbri et Giovanna Gronda. Dans les trente dernières années, la « librettologie » a trouvé des défenseurs dans le domaine de l'italianisme, comme Leonardo Bragaglia, Paolo Gallarati ou Mariasilvia Tatti. Nous nous appuyons en particulier sur les travaux de Fabrizio Della Seta en Italie et Françoise Decroisette en France.

Néanmoins, nous ne négligeons pas l'importance du musicien dans la fortune des livrets, ainsi que l'aspect sériel des textes, du point de vue du contenu, qui n'enlève rien à leur opportunité musicale dans la mesure où les nouveautés musicales sont la conséquence de la richesse d'élocution, en particulier métrique, du texte plus que de ses innovations sur le plan de la *fabula*. Nous partons ici du principe que le livret précède la musique, même si nous montrerons que ce n'est pas toujours le cas, en particulier avec les exemples de Vivaldi et de Haendel. Toutefois, pour la grande majorité de notre corpus, nous privilégions le livret à la musique en étudiant des textes peu ou pas connus, souvent oubliés mais constituant le terreau des grands chefs-d'œuvre arrivés jusqu'à nous par le prestige actuel des compositeurs. Pour ce faire, nous utilisons des travaux théoriques (des contemporains – dissertations et traités, et des chercheurs récents), prenant les pièces de notre corpus comme des exemples concrets pouvant permettre de vérifier les hypothèses de nombreux travaux des dernières années qui hissent le livret au rang d'œuvre littéraire.

Reconnaissance et fortune

Si nous prenons en compte l'Arioste dans ses nombreuses adaptations à la scène, c'est pour tenter de comprendre les raisons de son omniprésence dans l'opéra baroque mais aussi de sa disparition aux siècles suivants. C'est à titre d'exceptions qui confirment la règle ou de miroirs grossissants que nous envisageons donc les œuvres en dehors des bornes fixées dans le titre, qui correspondent aux opéras mettant en scène la magicienne et le fou. S'il ne s'agit pas des premiers ni des derniers à le faire, nous les choisissons pour leur valeur d'exemple ou de contre-exemple. *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* de Saracini et Francesca Caccini est le paradigme de l'opéra baroque, autant que l'*Orlando furioso* de Casti est symptomatique d'une impasse dans le traitement de la folie de Roland, après l'apogée atteinte par l'*Orlando* de Haendel et l'*Orlando paladino* de Nunziato Porta et Haydn. Nous nous proposons d'interroger la fortune de l'Arioste sur la scène lyrique pour en dégager des grandes lignes d'histoire de l'opéra pouvant justifier la disparition des personnages qui coïncide avec le passage du texte source au second plan après le XVIII^e siècle. L'Arioste et l'opéra sont liés par les mêmes tensions : diffusion orale d'une littérature élitiste – l'Arioste à la cour de Ferrare mais des personnages qui dépassent les frontières –, questionnement sur un genre réservé à une élite mais que tout le monde « fredonne ». Comme le souligne Reinhard

Strohm dans son introduction à *L'opera italiana del Settecento*¹, la diffusion de l'opéra au XVII^e siècle était comparable à celle du cinéma et de la télévision aujourd'hui, si bien qu'il était le vecteur par lequel le pays gardait un contact avec sa grande tradition littéraire et artistique. Certes, toutes les villes ne possédaient pas de « théâtre d'opéra » où étaient créés les spectacles mais on assistait à une circulation, non tant des partitions dans leur intégralité, mais de morceaux autonomes, par l'intermédiaire des chanteurs et du public mélomane, y compris dans les lieux où il n'y avait pas de maison d'opéra.

Interroger la réception revient à questionner la nature même du plaisir qui naît de la représentation d'opéra, qui est basé sur différents niveaux de « reconnaissance »²: reconnaissance de la véritable identité d'un personnage, du lien entre la situation de départ et sa résolution en vue de la juste appréhension d'une situation, conscience de l'intertextualité, plaisir de reconnaître une mélodie, un rythme, une instrumentation ou une citation, désir de voir ou d'entendre plusieurs fois certaines œuvres.

En parallèle à ce jeu intertextuel, la deuxième hypothèse générale serait de considérer l'excès affectif et spectaculaire présent chez l'Arioste comme intrinsèque à la représentation d'opéra. Nous nous attacherons donc à montrer dans quelle mesure c'est à la fois le défaut et l'excès de consistance des personnages de l'épopée qui expliquent leur omniprésence sur les scènes d'opéra jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Il s'agit d'étudier le rapport complexe entre la plasticité évidente de l'Arioste et la résistance du texte source aux genres d'arrivée. Si certains genres peuvent remodeler les personnages qui s'adaptent parfaitement à leurs contraintes, comme les spectacles mettant à l'honneur les magiciens dans les fêtes de cour ou la tragédie lyrique, d'autres sont ébranlés par la présence de la folie et du désir, qu'ils soient incarnés par Roland ou d'autres personnages. Ces aspects justifient un plan général en trois axes : une **plasticité évidente de l'Arioste**, qui résiste en tant que texte source aux **transpositions génériques**, puis un parcours autonome de chacune des figures incarnant **l'excès et le désir, le fou et la magicienne**.

¹ Reinhard Strohm, *L'opera italiana del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 15.

² Cette notion est développée par Buford Norman, dans la conclusion de son ouvrage consacré à l'ensemble des livrets de Quinault, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Liège, Mardaga, 2009, p. 334-335, ainsi que par Michel Poizat, *L'opéra ou le cri de l'ange : essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, A. M. Métailié, 1986, 2001, p. 9, 285. Jean Starobinski rappelle également que l'opéra a toujours « cherché à concilier le désir d'innovation et les plaisirs de la reconnaissance, en recourant à un langage qui n'avait jamais été employé à pareille entreprise », *op. cit.*, p. 17.

Repérages. La pérégrination des personnages, reflet de la fortune de l'Arioste et marqueur de l'histoire de l'opéra.

Dans une première partie, nous tentons d'établir une typologie des lieux où l'Arioste est réécrit, et des hommes qui sont responsables de ces choix. Le point de vue qui met en avant la circulation des sujets nous permet de démêler, lorsque cela est clairement établi, les différents filtres de réécritures intermédiaires au *Roland furieux*, en fonction des influences littéraires, mais aussi politiques et matérielles. Le choix des sujets varie en fonction de deux contextes de création : la cour présente une limitation thématique, là où le théâtre « public » présente une plus grande liberté. Pour glorifier les Este, il fallait donner la primauté à Roger, réglant ainsi par la simplification la question de l'ambiguïté du héros éponyme. Pourtant, les deux lieux de production n'échappent pas aux évolutions réformatrices et à l'épuration, dans deux sens : du comique au sérieux et vers une réduction des intrigues et du nombre de personnages. En outre, le texte source fonctionne dans des horizons d'attente différents pour les mêmes raisons : le choix du spectaculaire et les phénomènes de modes. Les hommes, au-delà de leurs ancrages politico-culturels, adoptent des postures semblables et un positionnement révélateur de la fortune de l'Arioste.

Réécritures et transpositions génériques

Dans un deuxième temps, nous nous interrogeons sur la façon dont l'Arioste est réécrit. Ce qui fait l'intérêt des réécritures réussies est justement leur caractère marginal : les genres mineurs ou marginaux comme la tragicomédie française et la tragédie lyrique en France, les opéras italiens qui échappent à l'opéra réformé. Pourtant, le *Roland furieux* trouve des réalisations dans tous les genres, en fonction des nécessités et des modes du temps. Chaque étape de notre parcours nous permettra de reposer la question de la réécriture, et, partant, de la fidélité à l'Arioste. On pourrait s'attendre à une évolution chronologique depuis une fidélité à la lettre jusqu'à une fidélité à l'esprit, nous verrons qu'il n'en est rien, mais que les genres conditionnent ces formes de fidélité. La plasticité du *Roland furieux* qui le rend adaptable à tous les contextes, entraîne également une fortune sérieuse aussi bien qu'une fortune comique. Toutefois, au vu de la résistance du texte source, et en vertu d'une tentative de définition de sa spécificité dans l'histoire de l'opéra, nous émettrons l'hypothèse que l'Arioste, transposé au théâtre, aurait les caractéristiques d'un genre en soi.

La problématique qui sous-tend la réflexion étant la question de la réception, d'abord de l'Arioste et partant, du poids du livret dans la réussite d'un opéra, nous étudions dans un premier temps de façon indifférenciée¹ tous les livrets. Nous essaierons de voir d'abord comment les livrets dévoilent les caractères, les mécanismes, les horizons, les significations des textes qu'ils utilisent. Mais aussi dans quelle mesure cette fonction critique et herméneutique peut agir réciproquement sur la partition musicale si bien que le livret est un instrument d'analyse et de compréhension critique de l'opéra dans son ensemble. Justement, pour une partie des livrets de ces deux premières parties, la musique est perdue et le livret reste notre seul accès à l'idée du spectacle.

L'excès et le désir, ou le fou et la magicienne

Dans cette dernière partie, nous essayons de comprendre pourquoi l'Arioste est réécrit au XVII^e et au XVIII^e siècle, mais disparaît au XIX^e siècle. Nous partons d'un paradoxe : le siècle d'or des opéras tirés de l'Arioste est celui de *l'opera seria* et des passions maîtrisées. Pourtant, les épisodes de l'Arioste privilégiés à l'opéra, au-delà des différences entre contextes de création et des genres, sont justement ceux qui mettent en scène l'excès et le désir. Et cette attirance est un point commun à des genres qui présentent pourtant des contraintes opposées. Cependant, ces deux éléments qui auraient dû être un choix de prédilection pour les romantiques n'empêchent pas l'Arioste de disparaître de la scène chantée. Ce qui explique la reprise et l'intérêt de l'Arioste au siècle des Lumières est justement ce que lui reprochent les partisans du Tasse : l'invraisemblance et le foisonnement, la magie et le comique.

En outre, au-delà des contextes de création et du genre des opéras – pris comme *fabula* et comme représentations dans leur ensemble –, les deux personnages qui cristallisent le plus clairement ces thématiques suivent, dans l'histoire des réécritures opératiques, deux trajectoires inversées. Roland fait craquer les conventions génériques et perd dans ses plus belles réalisations sa charge comique, quel que soit le genre attribué au livret. Alcine se fond dans tous les genres mais de sérieuse, devient comique. Les livrets qui ont obtenu un grand succès en leur temps et dont les mises en musique sont encore aujourd'hui sur les scènes lyriques sont justement ceux qui mettent en scène Roland et Alcine. Les opéras tirés de l'Arioste se concentrent sur les intrigues qui mettent en scène ces deux personnages, comme

¹ Sans tenir compte de la célébrité et par opposition à la troisième partie où nous prendrons en considération la musique et la réception.

ceux tirés du Tasse se concentrent sur Armide. Dans la figure de la magicienne, se confondent Angélique, qui dès son entrée dans l'épopée symbolise le désir inassouvi, et Alcine, qui représente la sensualité consommée mais factice. Rendu fou par Angélique mais proche d'Alcine par certains aspects, Roland concentre l'excès et le désordre dans ses évolutions.

Contrairement au principe adopté dans les deux premières, le choix des opéras étudiés dans la troisième partie est souvent influencé par l'intérêt de la scène actuelle. Ainsi la préférence accordée aux livrets des de Lully, Vivaldi, Haendel, Haydn est dictée davantage par le succès des compositeurs que celui des librettistes selon une hiérarchie qui s'est inversée aujourd'hui. Pour une analyse plus approfondie des phénomènes décrits, nous ne pouvons nous priver d'un regard sur l'œuvre dans sa totalité et donc d'une attention aux partitions. Pour pallier notre manque de connaissances strictement musicologiques, nous ferons appel aux études qui nous ont précédée. En outre, nous incluons à l'inverse un contre-exemple à une réception heureuse : Giambattista Casti dont le livret n'a pas été mis en musique.

Avertissement : choix de traductions et citations

Pour citer l'Arioste, nous le faisons directement dans la traduction française de Francisque Reynard, Gallimard, 2003, lorsqu'il s'agit de précisions d'ordre purement narratif. En revanche, pour comparer des citations des livrets avec les vers du poète ferrarais, nous le citons en italien dans l'édition établie par Marcello Turchi, Milano, Garzanti, 1994.

Pour les citations de critiques et les préfaces des librettistes en italien ou en anglais, nous traduisons ou synthétisons en général dans le corps du texte, mettant l'original en note ou en citation, sauf indication contraire. Lorsque nous utilisons des ouvrages qui sont traduits ou disponibles en édition bilingue, nous citons directement en français.

En ce qui concerne les livrets, notre premier mouvement était de les traduire en regard de l'original, pour qu'ils soient mis en valeur tout en gardant un confort de lecture. Mais cela posait problème lorsque nous faisions apparaître en regard deux livrets pour les comparer. Dans un souci de cohérence, nous avons donc renoncé à traduire les citations des livrets en italien, dans la mesure où nous reprenons leur contenu dans le corps du texte.

Pour l'ensemble de ce travail, nous avons finalement choisi de citer les personnages par leurs prénoms dans la langue originale des livrets sur lesquels nous nous attarderons. Ainsi, en introduction, nous citons les prénoms en français, comme c'est le cas dans la traduction française de l'Arioste que nous utiliserons. Puis, dans la majeure partie du travail, nous désignerons les personnages par leurs prénoms italiens étant donné que notre corpus dans sa grande majorité est constitué d'œuvres en langue italienne.

Dans les citations, nous essayons, autant que faire se peut, de rendre compte de la mise en page des livrets. Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, les airs sont signalés par un décalage à droite et la répétition *da capo* est indiquée par la répétition des premiers mots. Toutefois, le caractère est le même pour les airs et les récitatifs. Dans les livrets plus tardifs, en revanche, le récitatif est indiqué par une police normale alors que l'air est en italiques, ce que nous avons en général respecté.

Description du corpus : le sort des personnages après l'Arioste

Nous proposons ci-dessous une classification des pièces, par ailleurs présentées en détail dans l'Annexe, afin de donner une première idée du corpus étudié¹.

I. Le règne des magiciens

La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina, balletto de Ferdinando Saracinelli, Florence, 1625 (musique de Francesca Caccini, Villa di Poggio Imperiale)²

Il palazzo incantato ovvero La guerriera amante, azione in musica/azione scenica de Giulio Rospigliosi, Rome, 1642 (musique de Luigi Rossi, Palazzo Barberini)

Les Plaisirs de l'Isle enchantée. Course de bagues. Collation ornée de Machines, comédie meslée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine, Feu d'artifice, et d'autres fêtes galantes et magnifiques faites par le Roy à Versailles, le 7 may 1664, et continuées plusieurs autres jours, livret d'Isaac de Benserade, Paris. R. Ballard, 1664 (musique de Lully, Versailles)

Bradamante, dramma per musica de Pietro Paolo Bissari, Venise, Valvasense, 1650 (musique de Pier Francesco Cavalli [?], Teatro Grimani)

Carlo il grande, dramma per musica d'Adriano Morselli, Venezia, Nicolini, 1688 (musique de Domenico Gabrielli, Teatro Grimani-Grisostomo)

Orlando generoso, drama de Ortensio Mauro, Hanovre, 1691³ (musique d'Agostino Steffani, Théâtre d'Hanovre)

Alcine, tragédie d'Antoine Danchet, Paris, Ballard, 1705 (musique de Campra, Académie royale de musique)

Angelica vincitrice di Alcina, festa teatrale⁴, *poesia* de Pietro Pariati, Vienne, Van Ghelen, 1716 (musique de Johan Joseph Fux, Grande Pescheria dell'imperiale Favorita)

Angelica e Medoro, dramma per musica con Prologo de Leopoldo de' Villati, Berlino, appresso Haude e Spener, 1776 (musique de Carl Heinrich Graun, Regio teatro di Berlino)⁵

Alcina e Leone, ballo tragi-eroico pantomimo, d'invenzione e composizione di Antonio Pitrot, Venezia, Casali, 1775 (musique de Francesco Piombanti, San Samuele)

Orlando furioso ossia Gli amori d'Angelica e Medoro, ballo eroico pantomimo in tre atti, composé par Domenico Le Fevre in *Cleopatra, melodramma serio in due atti*, de Luigi

¹ Nous transcrivons les informations données sur les frontispices, ce qui explique les variantes orthographiques, notamment entre *overo/ovvero/o vero*, ou *dramma/drama*.

² *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, Francesca Caccini, Florence, 1625, reproduction en fac-sim in Archivium musicum IV, 1998, établie à l'occasion de la première représentation scénique moderne de l'œuvre à Prato, Teatro Metastasio, 20 décembre 1998.

³ Sur le frontispice du livret 1691 ne figure pas la maison d'édition ni l'auteur, ni le dédicataire. On ne voit que « *Orlando generoso, drama per il Theatro d'Hannover, 1691* ».

⁴ « Da rappresentarsi sopra la grande Pescheria dell'imperiale Favorita solennizzandosi la felicissima e gloriosa nascita di Leopoldo arciduca d'Austria e Real principe de las Asturias per comando della Sacra Cesarea e real cattolica maestà di Carlo VI, imperator dei Romani sempre augusto », lit-on sur le frontispice.

⁵ Nous nous basons sur cette version que nous avons pu consulter, reprise d'un livret antérieur, *Angelica e Medoro*, dramma per musica, livret de Leopoldo de' Villati d'après Quinault, musique de Carl Heinrich Graun, Berlin, 1749.

Romanelli, Milano, Tipografia dei classici italiani, contrada di Santa Margherita, 1808, p. 62-79 (musique de Josef Weigl, Teatro alla Scala)

Angelica e Medoro, azione mimica in tre atti, d'invenzione di Giuseppe Sorentini, intermède à l'opéra *Danao re d'Argo, dramma serio per musica* de Felice Romani, musique de Giuseppe Persiani, Firenze, Stamperia Fantosini, 1828, p. 22-28 (musique de L. M. Viviani, Teatro della Pergola)

Bradamante e Ruggiero, azione fantastica in sette quadri tratta dall'Ariosto, composta e diretta da Salvatore Taglioni, Napoli, Tipografia Flautina, 1849 (musique de Nicola Gabrielli, San Carlo)

II. Angélique et Médor ou Roland ?¹

1. Les tendres amours

Angélique, bergère amoureuse

Il Medoro, di Andrea Salvadori, Firenze, Pietro Ceconcelli, 1623 (musique de Marco da Gagliano, Palazzo Granduca)²

*Orlando ou Angelica e Medoro*³, *componimento teatrale-serenata* de Métastase, Naples, 1720 (musique de Nicola Porpora, palais d'Antonio Caracciolo)

Angelica, dramma per musica, livret de Carlo Vedova, Venezia, Rossetti, 1738 (musique de Giovanni Battista Lampugnani, Teatro Grimani)

Angelica e Orlando, commedia per musica di Tertulliano Fonsaconico, Napoli, Niccolò di Biase, 1735 (musique de Gaetano Latilla, Teatro dei Fiorentini)

Tragique Angélique face à un dilemme : gloire ou amour

Les Amours d'Angélique et Médor, tragi-comédie par Monsieur Gabriel Gilbert, Paris, Quinet, 1664.

Roland, tragédie mise en musique par Monsieur de Lully, de Philippe Quinault, Paris, Ballard, 1685 (musique de Lully, Versailles)

L'Angelica, cantata a tre di A. G. S. [Abate Gaetano Sertor], Venezia, 1784 (musique de Francesco Gardi, San Benedetto)

Angelica e Medoro, dramma per musica de Gaetano Sertor, Venise, Modesto Fenzo, 1791 (musique de Gaetano Andreozzi ?, Teatro Venier in San Benedetto)

Angelica, dramma per musica, Padova, Conzatti fratelli, 1795 (musique de Michele Mortellari, coreografia di Giovanni Antonio Gianfanelli, Nuovo teatro di Padova)

¹ Par opposition à la première partie de l'Annexe, où la plupart des livrets ont en commun une tentation d'exhaustivité, les livrets que nous présentons à partir de la deuxième partie procèdent à l'amplification d'une des facettes des personnages, ou d'un des épisodes, ou d'un vide narratif.

² Reprise de *Lo spozalizio di Medoro e Angelica*, d'Andrea Salvadori, 1619 (musique de Marco da Gagliano e Jacopo Peri, Florence, Palazzo Pitti).

³ Pietro Metastasio, *L'Angelica, serenata*, in *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, vol II, 1953, p. 111-138.

Angélique, reine du Catai¹

Il ritorno d'Angelica nell'India, dramma musicale d'Ottavio Tronsarelli, Roma, Corbelletti, 1631.

Il Medoro Incoronato, tragedia a lieto fine, Prospero Bonarelli, Roma, Francesco Moneta, 1645².

Angelica in India, istoria favoleggiata con dramma musicale, de Pietro Paolo Bissari, Vicenza, Heredi Amadj, 1656 (musique de Francesco Petrobelli, Teatro delle Garzerie)

Il Medoro, drama per musica d'Aurelio Aureli, Venezia, Francesco Nicolini, 1658 (musique de Francesco Lucio, Teatro San Giovanni e Paolo)

Angelica nel Catai, melodrama de Pietro d'Averara, Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, 1702 (Regio Teatro di Milano)

Angelica e Medoro ossia l'Orlando, drama per musica de ?, Torino, Derossi, 1811 (musique de Giuseppe Nicolini, Teatro Imperiale)

Ils vécurent heureux... ou le mariage bourgeois

Le trame amorose, dramma giocoso d'Antonio Valli, Venezia, Casali, 1793 (Teatro San Cassiano)

Angélique et Médor, opéra bouffon en un acte, livret de Thomas Sauvage, Paris, Beck, 1843 (musique d'Ambroise Thomas, Paris, Opéra-Comique, 10 mai 1843)

Roland furieux, opérette en un acte, paroles de Louis Péricaud et Lucien Delormel, Paris, J. Bathlot, 1880 (musique L. C. Desormes, l'Eldorado)

2. Roland : simple menace ou personnage central ?

*Orlando forsennato, poesia scenica*³ di Marco Antonio Perillo, Napoli, Roncagliolo, 1624.

La pazzia d'Orlando, opera recitativa in musica e per fare intermedi de Prospero Bonarelli, Venezia, Angelo Salvadori, 1635⁴.

La pazzia d'Orlando, de Prospero Bonarelli in *Melodrami cioè opere da rappresentarsi in musica del Co. Prospero Bonarelli*, Ancona, Marco Salvioni, 1647, p. 207-247.

¹ Cathay ou Catai était l'ancien nom donné à la Chine en Asie occidentale et en Europe. Il fut popularisé en Occident par Marco Polo qui désigna sous ce nom la Chine du Nord dans son *Livre des Merveilles*. C'est une transcription du nom Kitai ou Khitans, un peuple qui fonda un état puissant entre la Chine et la Mongolie entre les XI^e et XIII^e siècles. Remarquons que les librettistes interpréteront parfois cette Chine légendaire comme une Inde, tout aussi imaginaire, en particulier dans la série de livrets regroupés sous ce titre, confondant les deux pays dans leur image d'un ailleurs propice à une fantasmagorie sans bornes.

² Nous nous basons sur la réédition établie du vivant de Prospero Bonarelli par son fils Pietro, dédiée à Francesco d'Este, en mars 1645. Mais l'œuvre était parue pour la première fois à Ancône, chez Salvioni en 1623, exemplaire que nous n'avons pu consulter.

³ Repris sous le titre *Orlando forsennato*, commedia, Marco Antonio Perillo, Napoli, 1642. La première version est attestée dans la *Drammaturgia* de Liono Allacci, mais nous reproduisons ici le résumé de Renate Döring, à partir de la deuxième édition, n'ayant pu consulter ni l'une ni l'autre des deux versions, cf. *Ariostos « Orlando furioso » im italienischen Theater des Seicento und Settecento*, Hamburg, Hamburger Universität Romanistische Dissertationen, 1973, p. 158-181.

⁴ Il s'agit de la première édition de l'œuvre, qui apparaît seule dans un format typique du *libretto* comme mince fascicule. Mais on la trouve sensiblement modifiée et amplifiée par la suite dans l'édition des « opéras » (entre autres « inventions » destinées à des ballets, des intermèdes ou des tournois) de l'auteur, *Melodrami cioè opere da rappresentarsi in musica del Co. Prospero Bonarelli*, Ancona, Marco Salvioni, 1647, p. 207-247.

Le amorse furie di Orlando, opera scenica, Giacinto Andrea Cicognini, Bologna, Giacomo Monti, [1642¹].

Orlando ovvero la gelosa pazzia, dramma de Carlo Sigismondo Capece, Roma, Antonio de' Rossi, 1711 (musique de Domenico Scarlatti, Théâtre de Marie Casimire de Pologne)

La pazzia d'Orlando, componimento teatrale de Domenico Lalli [Sebastiano Biancardi], Venezia, Rossetti, 1715 (Venise, Teatro San Luca)

Orlando, drama by Haendel (Regio teatro d'Hay-market), London, T. Wood, 1732².

L'Angelica, favola boschereccia per musica, livret de Levinio Sidopo, Naples, 1735³.

Gli amori di Angelica e Medoro con le furie d'Orlando, ballo eroicomico pantomimo, coreografia di Innocenzio Gambuzzi, fa parte de *Arsace, dramma per musica*, Verona, Accademia Filarmonica, 1776 (musique de Michele Mortellari)

Orlando furioso, dramma eroicomico di Giambattista Casti [1796]⁴

III. Roger et Bradamante ou Alcine ?

1. Les époux modèles

Bradamante, tragécomédie, Robert Garnier, Paris, Garnier, [1582], 1949.

La cortesia di Leone a Ruggiero, favola scenica di Giovanni Villifranchi, Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1600

Bradamante, tragi-comédie de Gauthier de Coste La Calprenède, Paris, Antoine de Sommaville, 1637.

La Bradamante, Luisa Bergalli Gozzi⁵, Venise, Pietro Bassaglia, 1747 (Teatro Sant'Angelo)

Ruggiero, dramma per musica de l'abbé Caterino Mazzolà, 1769 (musique de Pietro Alessandro Guglielmi, Venise)

Ruggiero ovvero l'eroica gratitudine, dramma per musica, de Métastase, 1771 (musique de Hasse, Milano La Scala)⁶.

¹ Sur la datation de l'œuvre, voir Flavia Cancedda, « *Pazzia d'Orlando* nella produzione drammatica del Cicognini », in Maria Chiabò, Federico Doglio (cur.), *Eroi della poesia epica nel Cinque-Seicento*, Roma, Torre d'Orfeo, 2004, p. 116-117. Nous ne savons pas si cette date correspond à la composition littéraire, à sa mise en scène ou à la copie du texte manuscrit où elle apparaît (Firenze, Archivio di Stato, *Archivio Bardi*, serie II, n. 27). Nous nous basons sur la version imprimée de Bologne, sans date, à partir de laquelle Flavia Cancedda propose une transcription du texte en annexe de son article, *ibid.*, p. 153-199.

² Reproduit en fac-simile dans Ellen T. Harris, *The librettos of Handel's operas*, New-York, Garland, 1989, vol. 7, pp. 1-51 (*Orlando*, 1733).

³ Sur le frontispice ne figure que le titre, le genre, l'auteur, le nom du dédicataire, la date et le lieu d'édition : « *Angelica favola boscareccia per musica di Levinio Sidopo dedicata al signor D. Francesco Marcant, Regio uditor generale dell'esercito, Napoli, 1735* ».

⁴ Giambattista Casti, *Orlando furioso, dramma eroicomico*, in *La parola cantata, studi sul melodramma italiano del Settecento*, Gabriele Muresu, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 172-241.

⁵ Pour l'attribution à Luisa Bergalli, cf. *Le stanze ritrovate, antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, a cura di Antonia Arslan, Gabriella Chemello, Gilberto Pizzamiglio, Mirano-Venezia, Eidos, 1991, p. 128.

⁶ Pietro Metastasio, *Ruggiero ovvero l'eroica gratitudine in Drammi per musica III-L'età teresiana (1740-1771)*, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, pp. 481-541.

2. Alcine : simple tentatrice ou reine solitaire ?

- L'isola d'Alcina*¹, tragedia, opera nova de Fulvio Testi, Napoli, Montanaro, 1637.
Alcina delusa da Rugero, drama per musica di Antonio Marchi, Venezia, Rossetti, 1725 (musique de Tommaso Albinoni, Teatro San Cassiano)
L'isola d'Alcina, drama d'Antonio Fanzaglia, Firenze², Michele Nestenus, 1728 (musique de Riccardo Broschi, Sala dei signori Capranica)
Alcina, opera³, London, T. Wood, 1735 (Theatre Royal in Covent-Garden)⁴
L'isola d'Alcina, dramma giocoso per musica, de Giovanni Bertati, Venezia, Antonio Graziosi, 1772 (musique de Giuseppe Gazzaniga, Teatro San Moisè)
Alcina e Ruggero, dramma per musica, de Vittorio Amedeo Cigna-Santi, Torino, Derossi, 1775 (Teatro Regio, musique de Felice Alessandri)
Rinaldo und Alcina, eine komische Oper in drei Aufzügen de Ludwig von Baczko, Königsberg, Hartung, 1794 (musique de Maria Theresa von Paradies, Prague, 1797)
Alcina, farsa giocosa per musica in un atto di [?], Venezia, Fenzo, 1800 (balli di Giovanni Monticini, musica di Pietro Carlo Guglielmi, scenario di Giuseppe Camisetta, Teatro Venier)
Le bestie in uomini, dramma giocoso per musica in due atti, de Angelo Anelli, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1812 (musique de Giuseppe Mosca, La Scala)
Alcina e Ruggiero, ballo eroico in quattro atti, composto dal sig. Luigi Dupain, in *La prova di un'opera seria, melodramma giocoso in due atti*, Milano, Giacomo Pirola, 1805 (musique de Ferdinando Pontelibero, Regio teatro alla Scala), p. 39-47.
Bradamante e Ruggiero, ballo romantico in cinque atti, composto e diretto da Gaetano Gioja, fa parte del *melodramma serio Aspasia ed Agide*, Milano, Giacomo Pirola, 1824, p. 41-54 (musique de Luigi Romanelli, La Scala)

IV. Rencontres au sommet⁵

- Orlando furioso*, dramma per musica del Dottor Grazio Braccioli, Venezia, Rossetti, 1713 (musique de Giovanni Alberto Ristori, Teatro Sant'Angelo)
Orlando furioso, dramma per musica del Dottor Grazio Braccioli da rappresentarsi la seconda volta, Venezia, Rossetti, 1714 (musique de Vivaldi, Teatro Sant'Angelo)
Orlando finto pazzo, dramma per musica del Dottor Grazio Braccioli, Venezia, Rossetti, 1714 (musique de Vivaldi, Teatro Sant'Angelo)

¹ *Poesie liriche et Alcina*, tragedia, opera nova del Sig. Conte Fulvio Testi dedicate al Serenissimo principe Maurizio di Savoia, Napoli, Montanaro, 1637 (la tragédie se trouve p. 157-225).

² Le livret est imprimé à Florence et dédié à Violante Beatrice di Baviera, Gran Principessa Vedova di Toscana e Governatrice di Siena, mais il est destiné à être représenté à Rome.

³ Pour *Alcina*, contrairement à *Orlando*, le nom de Haendel n'est pas mentionné.

⁴ Reproduit en fac-simile dans Ellen T. Harris, *The librettos of Handel's operas*, New-York, Garland, 1989, vol. 7, pp. 155-209 (*Alcina*, 1735).

⁵ Nous regroupons ici les intrigues qui continuent à confronter les deux groupes principaux de personnages, le trio Angelica/Medoro autour d'Orlando et le trio Ruggiero/Bradamante autour d'Alcina, au-delà de l'esthétique baroque du XVII^e siècle qui, par le truchement de la magie, réunissait tous les personnages dans un même lieu. Dans ces livrets, le mélange des intrigues de l'Arioste est contemporain d'un plus grand développement des personnages, comme dans les œuvres qui ont fait le choix d'une focalisation grossissante d'un seul trio. Le livret de Pariati occupe, à ce titre, une position intermédiaire. Si son esthétique relève de la fête théâtrale basée sur un déploiement d'effets magiques, il présente déjà une caractérisation des personnages digne de l'*opera seria* telle qu'elle sera définie dans la deuxième moitié du siècle, au même titre que le livret de Saracinelli qui laisse entrevoir la femme derrière la magicienne Alcina.

Orlando, dramma per musica, Venezia, Rossetti, 1727 (musique de Vivaldi, Teatro Sant'Angelo)

*Le pazzie di Orlando, opera buffa/a new comic opera*¹ de Carlo Francesco Badini, London, Griffin, 1771 (musique de Pietro Alessandro Guglielmi, King's Theatre)

Orlando paladino, dramma eroicomico di Nunziato Porta, Praga, Ferdinando Nobile di Schœnfeld, 1775 (musique de Pietro Alessandro Guglielmi, Regio Teatro di Praga)²

Orlando paladino, dramma eroicomico, 1782 (musique de Joseph Haydn, Teatro d'Esterhazi)³

V. Récits enchâssés et personnages secondaires

1. Olimpia ou la fidélité récompensée

Olimpia vendicata, drama per musica di Aurelio Aureli, Venezia, Nicolini, 1682 (musique de Domenico Freschi, Sant'Angelo)

2. Rodomonte ou le dépit amoureux

Rodomonte sdegnato, dramma per musica de Grazio Braccioli, Venezia, Rossetti, 1714 (musique de Michelangelo Gasparini, Teatro Sant'Angelo)

3. Les Paladins ou de l'infidélité

Les Paladins, comédie-ballet en trois actes de Duplat de Monticourt, Paris, De Lormel, 1760 (musique de Rameau, Académie Royale de musique)

4. Giocondo e il suo re, la sagesse de la maturité

Giocondo e il suo re, commedia musicale in tre atti di Giovacchino Forzano, Milano, Ricordi, 1923 (musique de Carlo Jachino, Milan)

5. Ariodante et Ginevra ou les amants éternels

Ginevra, principessa di Scozia, dramma per musica d'Antonio Salvi, 1708, Firenze, Albizzini (musique de Giacomo Antonio Perti, Villa di Pratolino/Palazzo Pitti)

Ariodante, drama per musica del Dottore Antonio Salvi, Fiorentino, Venezia, Marino Rossetti, 1716 (musique de Pollarolo, San Giovanni Grisostomo)

*Ariodante, opera*⁴, London, T. Wood, 1734 (Theatre Royal in Covent-Garden)⁵

Ariodante, mis en musique par Cristoforo Wagenseil, en 1745.

Ginevra, mis en musique par Ferdinando Bertoni, en 1753.

¹ Livret en anglais avec le texte italien en regard.

² Reproduit en fac-simile dans Luciano Paesani, *Nunziato Porta, il fantasma dell'opera*, Roma, Aracne, 2007, p. 53-124.

³ Reproduit en fac-simile dans Luciano Paesani, *Nunziato Porta, il fantasma dell'opera*, Roma, Aracne, 2007, p. 135-201.

⁴ Pour *Ariodante* et *Alcina*, contrairement à *Orlando*, le nom de Haendel n'est pas mentionné.

⁵ Reproduit en fac simile dans Ellen T. Harris, *The librettos of Handel's operas*, New-York, Garland, 1989, vol. 7, p. 105-151 (*Ariodante*, 1734).

Ginevra di Scozia, ballo tragico-pantomimico in cinque atti composto per la prima volta da Urbano Garzia, Piacenza, Guastalla, 1797, intermède au dramma giocoso *L'indolente* (musique de Francesco Gnecco, Teatro di corte di Parma)

Ariodant, drame en trois actes en prose mêlée de musique, par Hoffman, Paris, Ballard, 19 Vendémiaire an 7 [1798] (musique de Méhul, Théâtre Favart)

Ginevra ed Ariodante, dramma tragico per musica di Giacomo Tritta, Napoli, Stamperia Flautina, 1801 (musique de Domenico Piccinni, San Carlo)

Ginevra di Scozia ossia Ariodante, livret de Gaetano Rossi, Torino, Felice Buzan, 1802 (musique de Giuseppe Mosca, Gran Teatro delle Arti di Torino)

Ginevra di Scozia, dramma lirico in tre atti, di G. B. Bonelli, Milano-Ricordi, 1852 (musique de Vincenzo Noverasco, Teatro di San Radegonda)

Ginevra di Scozia, melodramma romantico in tre atti di Marcelliano Marcello, Mantova, Fratelli Negretti, 1853-54 (musique de Luigi Petrali, Teatro sociale)

Ginevra di Scozia, melodramma in tre atti poesia di Marcelliano Marcello, Milano, F. Lucca, 1864 (musique de Giuseppe Rota, Teatro alla Scala)

Ariodante, opera in tre atti e quattro parti d'Ernesto Trucchi, Milano, Artigianelli, 1942 (musique de Nino Rota, Teatro Reggio di Parma)

PREMIÈRE PARTIE : REPÉRAGES, LA PÉRÉGRINATION DES PERSONNAGES, REFLET DE LA FORTUNE DE L'ARIOSTE ET MARQUEUR DE L'HISTOIRE DE L'OPÉRA

La description du corpus qui peut être lue en préambule ou en annexe de cette première partie nous permet de découvrir les intrigues et la dramaturgie des œuvres théâtrales inspirées du *Roland furieux*. À l'instar des personnages dans la diégèse de l'Arioste, les personnages des opéras du corpus traversent l'Europe, suivant la mode des temps et des lieux. Nous nous proposons ici de parcourir de façon panoramique les espaces qui donnent lieu à des adaptations de la matière chevaleresque. Ce qui frappe, à première vue, c'est la durée dans le temps de la manne de sujets constituée par l'épopée de l'Arioste. Nous répertorions des opéras, pièces de théâtre et ballets du XVI^e au XX^e siècle, même si leur présence à ces deux extrémités n'est qu'anecdotique¹. Nous comptons environ une trentaine d'œuvres au XVII^e siècle et une vingtaine au XIX^e. Mais le siècle de prédilection pour les sujets tirés de l'Arioste est aussi celui où l'opéra, né au siècle précédent, prend sa véritable ampleur. Il semble donc logique de trouver au XVIII^e siècle environ une cinquantaine de livrets ou drames tirés de l'Arioste, nombre que l'on peut aisément doubler si l'on prend en compte les reprises des livrets et les réécritures marginales qui en découlent, pour l'adaptation à chaque représentation. La chronologie du succès de l'Arioste ne coïncide pas, en revanche, avec des aires géographiques délimitées. En effet, les sujets inspirés du poète ferrarais sont présents dans toutes les villes d'opéra, et la multiplicité des formes d'adaptation va de pair avec la multiplication des lieux de création, malgré un bémol pour la ville de Naples dont les théâtres reçoivent peu de personnages ariostesques.

¹ En outre, il n'y a qu'un seul opéra sur les trois spectacles adaptés. Nous parlons, pour le XVI^e siècle, de la première tragédicomédie française, la *Bradamante* de Robert Garnier, en 1582. Au XX^e siècle, nous relevons un seul des nombreux exemples de canevas à l'usage des marionnettes siciliennes, les *puppi*, genre que nous avons écarté pour nous consacrer aux drames chantés, puis, à la marge, parlés et dansés ; et le seul opéra, *Ariodante* de Nino Rota, sur un livret d'Ernesto Trucchi, pour le Teatro Regio de Parme en 1942.

Afin de comprendre pourquoi librettistes, compositeurs, monarques ou impresari choisissent les sujets dans l'épopée chevaleresque, il convient de distinguer les deux grandes formes d'opéra : s'il est au départ un art de cour, il se diffuse assez vite dans le cadre de théâtre public¹. Les deux types de spectacle vont se développer de façon parallèle pendant la période qui nous occupe, et nous les abordons de façon à voir si des groupes de sujets se dégagent en fonction d'un horizon d'attente particulier. S'il est possible de définir des ensembles en fonction de leur contexte politique de création dans le cadre du théâtre de cour, nous ne pourrons faire le même constat en observant le théâtre public, du fait de la variété des cas d'adaptation en fonction des villes d'opéra. C'est finalement par ce biais que nous replacerons les adaptations pour le théâtre public dans leur contexte géographique de création. Dans cette partie, nous situons les compositeurs ou librettistes itinérants dans la ville où ils ont donné les œuvres de notre corpus, même si ce n'est ni le lieu de leur naissance, ni celui de leur principale carrière. Privilégiant d'abord la géographie à la chronologie, nous essayons néanmoins de situer les compositeurs dans une histoire partielle de l'opéra tandis que nous replaçons les librettistes dans une histoire des questions dramaturgiques tout autant que du statut de ceux qui écrivent pour la musique, afin de prendre en compte le contexte de création de la manière la plus large possible. Pour les auteurs mineurs ou sur lesquels nous ne disposons que de maigres informations bibliographiques, nous nous limiterons à faire état des informations qu'ils livrent dans leurs préfaces, prenant cette matière avec prudence car ne pouvant la confronter qu'à notre analyse de leurs drames. La période que nous privilégions étant le XVIII^e siècle, période où fleurit le plus grand nombre d'opéras tirés de l'Arioste, nous n'évoquerons que très brièvement la situation du théâtre d'opéra au XIX^e siècle.

Des hommes et des lieux, tentative de typologie

Avant de parcourir l'Europe, revenons en préambule sur nos outils d'analyse. L'observation des frontispices en diachronie nous donne des indications sur les rapports entre les arts, du XVI^e au XX^e siècle, hiérarchies entre les acteurs du spectacle qu'il faut prendre en compte pour comprendre qui est responsable du choix du sujet. Partons de cette remarque de Sylvie Mamy, selon laquelle,

Plus d'importance est accordée, au XVII^e et au début du XVIII^e, au poète, dont le nom figure dans le frontispice du livret ou comme signataire de l'habituelle dédicace, qu'au compositeur de

¹ On prend traditionnellement comme date symbolique l'ouverture du Teatro San Cassiano à Venise en 1637, premier théâtre destiné à un public élargi, des aristocrates aux hommes du peuple, chacun payant sa place.

l'œuvre, que l'éditeur prend rarement soin de mentionner.» [...] Après 1715, le nom du compositeur de l'œuvre est régulièrement cité dans la page consacrée à la distribution musicale. Celui du poète, en revanche, perd de son importance¹.

Olivier Rouvière, pour sa part, nuance ce propos en remarquant que les *raccolte* non vénitiennes, le plus souvent, ne comportent pas de page consacrée à la distribution musicale². Notre terrain d'investigation est beaucoup plus restreint que celui de nombreuses *raccolte* mais notre corpus limité à quatre-vingts livrets, pièces et canevas de ballets, nous permet de mettre à l'épreuve ces perspectives.

Nous vérifions dans un premier temps la primauté du librettiste sur le compositeur jusqu'à une époque tardive. Mais nous verrons au cas par cas que cette position privilégiée et le respect pour le statut de poète n'empêchent pas ces « auteurs » de tomber dans l'oubli ou d'être assimilés au seul d'entre eux qui soit aujourd'hui reconnu à sa juste valeur, Métastase. Par exemple, lors de la reprise en 1745, à Venise, du livret *Ariodante*, sur la fiche de bibliothèque, le nom de Métastase, associé au compositeur, apparaît, mais sur le livret, tout est mentionné, sauf le librettiste. Remarquons qu'en l'absence de précision, le bibliothécaire a opté pour le plus « probable » : Métastase. Alors qu'un examen plus attentif nous montre qu'il s'agit de Salvi dont on reprend le livret de 1708 en s'excusant de devoir le modifier :

Nella presente ristampa, in occasione che si deve ancora rappresentare in questa città di Venezia, è d'avvertirsi che in esso non fu ricercato tutto quell'ordine, e tutti que' versi, con cui l'insigne autore³ l'ha composto, e pubblicato. Si è dovuto troncarlo, accrescerlo e alterarlo in molte parti, e particolarmente in buona parte dell'arie introdotevi a maggior comodo della nuova musica.

En ce milieu de XVIII^e siècle, la hiérarchie entre librettiste et compositeur est en train de s'inverser, alors que dans la période précédente, ce dernier n'apparaît que très rarement sur les textes imprimés. Toutefois, le compositeur peut être mentionné par des écrivains au statut moins « auctorial », comme Adriano Morselli qui rend explicite une collaboration entre auteur et compositeur pour flatter l'un les yeux, l'autre les oreilles, privilégiant ce plaisir à la dramaturgie :

[L'auteur] ha egli applicato più che all'intreccio alla vaghezza delle apparenze per diletta l'occhio, lasciando al signor Domenico Gabrielli l'ufficio di lusingar l'orecchie con la solita armonia delle sue note⁴.

¹ Sylvie Mamy, *Les grands castrats napolitains à Venise au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1994, p. 39-40.

² Olivier Rouvière, *Métastase. Pietro Trapassi, musicien du verbe*, Paris, Hermann, 2008, p. 60.

³ À la lecture du livret, cet « auteur » est certainement Antonio Salvi dont la *Ginevra principessa di Scozia* de 1708 a donné lieu à au moins quinze adaptations musicales entre 1716 et 1753, répertoriées en annexe.

⁴ *Carlo il grande, dramma per musica* d'Adriano Morselli, Venezia, Nicolini, 1688.

Inversement, au XIX^e siècle, on annonce sur le frontispice le dédicataire, puis le musicien et le maître de ballet. Mais un librettiste comme celui d'un tardif *Angelica e Medoro ossia l'Orlando*, qui pourtant justifie ses choix littéraires en se plaçant dans la lignée de l'Arioste et Métastase, dans une « préface » où il parle de lui en tant qu'« autore », ne donne pas son nom, et reste anonyme pour nous à ce jour¹. De même, à une époque où le librettiste jouit pourtant d'une position importante, en 1738, Carlo Vedova² n'apparaît pas dans le paratexte de son livret imprimé, alors que sont mentionnés le compositeur, le costumier, et les chanteurs.

Les interprètes

Dans notre corpus, la mention des chanteurs n'intervient qu'à partir du début du XVIII^e siècle, notamment en 1713 et 1714 dans les livrets de Grazio Braccioli pour Vivaldi³. Ces précisions nous serviront à mettre en lumière le lien entre des personnages et des chanteurs qui circulent, par exemple de Venise à Londres. Surtout, pour les chorégraphes, le choix de l'interprète pourra être révélateur de l'importance donnée au personnage.

L'équipe artistique et technique

Dans de nombreux frontispices aux XVII^e et XVIII^e siècles, on nous présente précisément les peintres des décors et machinistes, les costumiers, le responsable des lumières, de façon bien plus systématique que librettistes et compositeurs. Pier Jacopo Martello, dans sa satire *Della tragedia antica e moderna*, dialogue fictif avec les grands maîtres du passé, compare le plaisir que procure le chanteur d'opéra à celui que donne le rossignol. Dans ce contexte, les mots et la poésie n'ont aucune importance⁴. En revanche,

¹ *Angelica e Medoro ossia l'Orlando*, librettiste non mentionné, *dramma per musica*, musique de Giuseppe Nicolini, Turin, Teatro Imperiale, 1811.

² *Angelica, dramma per musica*, livret de Carlo Vedova, Venezia, Rossetti, 1738 (musique de Giovanni Battista Lampugnani, Teatro Grimani). Nous parvenons à reconstituer la paternité du livret – grâce à la note manuscrite d'Ulderico Rolandi qui a légué la collection homonyme à la Fondazione Cini de Venise –, et sa réécriture de Delfino, nous y reviendrons dans le cadre du théâtre public vénitien.

³ Mais à Venise, de façon très précoce par rapport au reste de l'Italie, les interprètes étaient parfois mentionnés, comme par exemple dans le livret de Benedetto Ferrari mis en musique par le romain Francesco Manelli, musicien mais aussi interprète de *La Maga fulminata*, en 1638 : une page consacrée aux *Musici* suit la plus traditionnelle liste des *Personaggi*, cf. *La Maga fulminata, favola rappresentata in musica*, del sig. Benedetto Ferrari, Venezia, Bariletti, 1638, p. 17. Cette particularité est due à la perméabilité des rôles entre compositeurs et interprètes, propre aux débuts de l'opéra vénitien, sur laquelle nous reviendrons en parlant de la Sérénissime République.

⁴ L'idée selon laquelle la représentation d'opéra doit faire rêver et surtout ne pas faire réfléchir est présente dès l'opéra baroque, à la cour comme dans le cadre du théâtre payant, et demeure encore très répandue aujourd'hui.

l'oiseau n'est que plus agréable « s'il est vêtu de plumes variées et colorées »¹. Il donne également des prescriptions concernant les décors :

Le scene si vogliono varie e pompose. Poche selve, perciocché i noderosi tronchi e le frasche non son da pittore da scena, e per lo più gli alberi al lume delle candele riescono crudi e disgradevoli. Molta architettura di vari punti, che ostenti larghezza e lunghezza di sito molto maggiore del vero. Giardini con vere fontane, derivate in scena con arte ; una vista di mare con l'onda spumosa, che si volteggi. E ricordiamoci ancora di un tempio di figura gotica, o di una prigione di ordine rustico, versando più volentieri in questi che in altri soggetti la mutazione della scena².

Ces prescriptions générales laissent facilement imaginer comment les lieux de l'épopée pourront être adaptés, fontaines magiques et bords de mer autour de l'île de la magicienne, sujet privilégié par l'opéra baroque.

Du musicien au compositeur

Puisons à présent chez le satiriste l'image d'un musicien qui ne vaut guère mieux que son librettiste, mais à qui l'on reconnaît l'idée de la composition et la touche finale apportée à l'opéra dans son ensemble :

Ma perché purtroppo avviene che pochi mastri di cappella sappiano intendere i versi, non che formarli, non sarà difficile almeno che il poetastro verseggiatore s'intenda alquanto di note e musica, per conformare, il più che potrà, la sua invenzione e i suoi versi all'idea del compositore³.

En revanche, au début du XIX^e siècle, on cite tous les musiciens, et l'équipe artistique au grand complet, mais le nom du librettiste n'apparaît plus du tout. *Le bestie in uomini* d'Angelo Anelli pour Giuseppe Mosca⁴ est, à ce titre, un exemple frappant. Dans les premières pages⁵, point d'adresse au lecteur, le librettiste n'a plus la parole, mais on mentionne les acteurs, la seconde distribution, le compositeur, les peintres des scènes de l'opéra et du ballet, tous les musiciens, le directeur des chœurs, le copiste de la musique et souffleur, le couturier, le machiniste, l'éclairagiste... et le chapelier.

¹ Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna [1714]*, in *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal Sergio Noce, Bari, 1963, p. 276.

² *Ibid.*, p. 277-278.

³ *Ibid.*, p. 279.

⁴ *Le bestie in uomini, dramma giocoso per musica in due atti*, de Angelo Anelli, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1812 (Musique de Giuseppe Mosca, La Scala)

⁵ *Ibid.*, p. 3-6.

La question des droits et la propriété intellectuelle

Ce n'est que dans la deuxième moitié du XIX^e siècle que nous verrons apparaître la notion de propriété intellectuelle, associée à la question des sanctions officielles pour ceux qui ne la respecteraient pas, même si un des premiers librettistes florentins de notre corpus, Andrea Salvadori, soulevait déjà en 1623 le problème de la circulation des textes et la nécessité de l'édition pour lutter contre les premiers « plagiat » avant l'heure. C'est le compositeur qui est propriétaire des droits sur la *Ginevra di Scozia* comme le rappelle l'avertissement publié avant le texte du livret¹ :

Avvertimento

Il presente libretto, essendo di esclusiva proprietà del maestro Vincenzo Noverasco, restano diffidati i signori tipografi e librai ad astenersi dalla ristampa dello stesso e dalla introduzione e vendita di ristampe non autorizzate dal suddetto Maestro, dichiarandosi dal medesimo che procederà con tutto il rigore delle leggi verso chiunque si rendesse colpevole di simili infrazioni dei suoi diritti di proprietà, protetti dalle vigenti leggi, e più particolarmente tutelati dalle convenzioni fra i diversi Stati italiani.

Pour la période qui nous intéresse, la hiérarchie entre partition et livret est donc généralement inversée par rapport au XIX^e siècle. Dans le système de saisons théâtrales qui s'instaure sur le territoire de la péninsule après 1637, et pour deux siècles environ, les partitions d'opéra, manuscrites, deviennent propriété du mécène ou de l'impresario, qui en ont l'exclusivité et peuvent en négocier la vente ou la copie au bénéfice d'autres théâtres. Il y a donc un intérêt concret à ne pas divulguer les partitions par la publication. Mais les musiciens les plus avisés et conscients de leur poids artistique firent des recueils privés de leurs manuscrits autographes². En outre, des collectionneurs aristocrates, par passion ou pour le prestige, recueillent soit les œuvres qu'ils ont commissionnées, soit des manuscrits issus de dons, soit, en les achetant, des fonds préexistants³. Même si, comme nous le verrons au cas par cas, le statut des librettistes connaît autant de variantes que de villes et de périodes, on

¹ *Ginevra di Scozia, dramma lirico* in tre atti, di G. B. Bonelli, Milano-Ricordi, 1852 (musique de Vincenzo Noverasco, Teatro di San Radegonda)

² C'est le cas d'un pionnier comme Cavalli et d'un protagoniste européen de l'opéra métastasien comme Hasse, dont les collections sont arrivées respectivement à la Bibliothèque Marciana de Venise et au Conservatoire de Milan.

³ C'est ainsi que se sont constitués les fonds Chigi (aujourd'hui à la Biblioteca Apostolica Vaticana), Contarini (aujourd'hui à la Marciana de Venise), Estense (dans l'homonyme bibliothèque de Modène) et Durazzo (aujourd'hui Foà-Giordano à la bibliothèque nationale de Turin qui comprend la série des opéras de Vivaldi). Pour les livrets, nous puisons l'essentiel de notre corpus dans deux fonds : la *raccolta* Corniani Algarotti (Biblioteca Braidense de Milan, dont la plupart des exemplaires sont accessibles en ligne en format Pdf), le *fondo* Rolandi (Fondazione Cini de Venise). Pour les livrets français, outre les publications scientifiques, nous utilisons les ressources Gallica de la Bnf, et pour les livrets allemands mais aussi certains livrets en italien, les exemplaires mis en ligne par la Bayerische StaatBibliothek de Munich.

peut dégager des constantes, notamment dans le traitement du texte source en fonction des deux contextes de création : la cour ou le théâtre public.

I. La cour

Au XVII^e siècle, l'idéal chevaleresque du Moyen Age n'est pas effacé. Au contraire, la vie de cour, dans la continuité du faste des cours de la Renaissance, porte un intérêt nouveau pour l'idéal chevaleresque de la société féodale. D'une part, les guerres continuelles, avec tout ce qu'elles offrent comme possibilités d'aventures, tiennent en éveil le sentiment héroïque, d'autre part, les fêtes, les tournois, les combats, les mascarades renforcent le désir de gloire et la recherche de l'imprévu. Le théâtre correspond à ces nécessités de l'esprit.

1. Opéra et fête théâtrale : le magicien comme démiurge, image du souverain

Si l'opéra se développe, à Florence par exemple, dans le cadre des fêtes théâtrales, c'est aussi le cas à Vienne au siècle suivant. Nous prenons le parti de considérer ici l'opéra comme une « fête théâtrale » au sens commun¹, pour illustrer le fait que, dans le cadre d'une représentation courtoise, l'Arioste constitue pendant deux siècles une source d'inspiration qui produit des magiciens en tous genres, démiurges de spectacles éblouissants. Sans que nous puissions établir un parallèle systématique entre les figures des magiciens et celles de monarques en particulier, nous relevons une coïncidence entre un type de drame et le contexte particulier de la cour. Revenons sur les magiciens de l'épopée, afin de mieux apprécier leurs adaptations lyriques. Si les dieux d'Homère, réunis en concile, tiraient les ficelles des guerriers épiques, ils sont remplacés dans le poème chevaleresque de l'Arioste par les magiciens, qui, eux, prennent part à la mêlée.

Atlante

Atlante est un magicien africain autrefois – c'est-à-dire chez le prédécesseur ferrarais de l'Arioste, Boiardo – chargé de l'éducation de Ruggero, qu'il protège d'un soin jaloux. En effet, dans l'*Innamorato*, une prédiction lui a révélé qu'à la naissance des premiers enfants du

¹ Nous reviendrons sur la question générique au moment de définir l'opéra *seria* dans la deuxième partie.

couple, Ruggero serait tué par les Mayençais, famille rivale de la souche de Clermont à laquelle appartiennent Rinaldo, Bradamante et Orlando, représentés par les traîtres Pinabello et Gano. Bradamante, à la recherche de Ruggero, rencontre Pinabello qui lui décrit le palais enchanté du négromant¹ et son bouclier magique². La magicienne Melissa résume pour Bradamante les manifestations de son pouvoir³, lui donnant la clé pour le vaincre et délivrer Ruggero : c'est l'anneau magique, seul remède contre le mal des enchantements, dérobé à une reine en Inde (Angelica) que le roi Agramante a donné à Brunello, à qui Bradamante doit le voler à son tour.

Armée de l'anneau et de son courage, Bradamante affronte le magicien qui est monté sur l'hippogriffe. Le conteur épique nous précise que, si tout le reste est fictif, produit par enchantement, l'animal est bien naturel et véritable⁴ et le magicien l'a dompté à force de soins et de labeur. Ce genre de distinction entre les degrés d'enchantement nous sera très utile comme outil de discrimination des magiciens d'opéra. Après avoir terrassé le magicien, Bradamante a pitié de son grand âge et l'épargne, préférant savoir dans quel but il a édifié son palais. Il dit n'avoir construit ce château que pour y tenir en sécurité Ruggero, chevalier qu'il a élevé, venu en France à la suite d'Agramante, car les astres lui ont prédit qu'il doit mourir par trahison peu de temps après s'être fait chrétien⁵ ; et n'y enfermer des dames et des chevaliers que pour éviter que son protégé ne s'ennuie et qu'il ait à combattre contre les plus grands des paladins. Bradamante lui oppose un discours basé sur la liberté et la raison : « Tu dis que tu détiens Roger pour le protéger contre la mauvaise influence de son étoile. Tu ne peux savoir ce que le ciel a résolu de lui, ou, le sachant, tu ne peux l'empêcher. Mais si tu n'as pas pu prévoir ton propre malheur qui était si proche, à plus forte raison tu ne saurais prévoir l'avenir d'autrui »⁶.

Atlante est donc réduit à un nécromant de pacotille et échappe à Bradamante en disparaissant avec son palais, libérant ses habitants qui n'en sont pas forcément plus heureux.

¹ Chant II, 41-44.

² Chant II, 55.

³ « Quand tu serais, disait-elle, Pallas ou Mars, et quand tu aurais à ta solde plus de gens que n'en ont le roi Charles et le roi Agramant, tu ne résisterais pas au nécromant. Car, outre que la forteresse inexpugnable est entourée d'acier et si haute, outre que son coursier s'ouvre un chemin au milieu des airs, où il galope et bondit, il possède l'écu mortel dont, aussitôt qu'il le découvre, la splendeur éblouit tellement les yeux, qu'elle aveugle et qu'elle s'empare des sens de telle sorte qu'il faut rester comme mort », III, 66-67.

⁴ « Le destrier n'est pas un être imaginaire mais bien naturel, car une jument l'engendra d'un griffon. De son père, il avait la plume et les ailes, les pieds de devant, la tête et les griffes. Dans tous ses autres membres, il était semblable à sa mère, et il s'appelait Hippogriffe. Ils proviennent, mais ils sont rares, des monts Rhyphées, bien au-delà des mers glaciales », IV, 18.

⁵ Chant IV, 29.

⁶ Chant IV, 35.

En effet, ils se trouvent « en pleine campagne, hors des superbes appartements » et « cette mise en liberté les prive de grands plaisirs »¹.

Après ce premier échec, le magicien se tourne vers un autre subterfuge en jetant Ruggero dans les bras d'une autre magicienne qu'il utilise à ses fins². Lorsque Melissa, seule, le tire de ce mauvais pas, il recrée son palais où règne l'illusion et y attire Ruggero en lui faisant croire qu'un géant emporte Bradamante³. C'est sa troisième et dernière tentative de soustraire Ruggero à son destin⁴. Il attire aussi Orlando sous les traits d'Angelica et Astolfo, en lui ravissant son cheval. Le paladin, qui dans l'épopée a souvent un rôle de résolution (il libèrera ses compagnons des femmes homicides, ramènera la raison d'Orlando), trouve la clé des illusions grâce au livre « que Logistilla lui a donné dans l'Inde pour qu'il puisse déjouer tous les enchantements dans lesquels il tombera »⁵ et réussit à détruire définitivement le palais⁶. Le magicien quitte définitivement l'épopée et n'est plus évoqué que dans le souvenir des paladins qui font disparaître jusqu'aux armes magiques qu'il leur avait laissées. Ainsi Ruggero se débarrasse du bouclier qu'il suffit de dévoiler pour terrasser ses adversaires, afin qu'on ne risque pas d'imputer ses victoires à la magie plutôt qu'à sa vaillance⁷. Enfin, il n'est plus qu'une voix mystérieuse qui arrête le combat entre Ruggero et Marfisa, leur révélant qu'ils sont frère et sœur⁸.

Melissa

Si Atlante est le protecteur de Ruggero seul, Melissa veille sur le couple Ruggero et Bradamante et met tout en œuvre pour que leur union, l'aboutissement principal de l'épopée,

¹ Chant IV, 39.

² « Celui-ci préférerait en effet le faire vivre longuement, sans renommée et sans honneur, à lui voir acquérir toute la gloire du monde, au prix d'une seule année de son existence heureuse. C'est lui qui l'avait envoyé dans l'île d'Alcina, pour qu'il oublât ses combats dans cette cour brillante ; et, en magicien souverainement expert et qui savait se servir d'enchantements de toute nature, il avait enserré le cœur de cette reine dans les lacs d'un amour si puissant, qu'elle n'aurait jamais pu s'en délivrer, quand bien même Ruggero fût devenu plus vieux que Nestor », VII, 43-44.

³ « Ruggero reconnaît le visage découvert de sa douce, belle et très chère dame Bradamante, et il voit que c'est à elle que l'impitoyable géant veut donner la mort. Aussi, sans perdre une seconde, il l'appelle à la bataille et apparaît soudain, l'épée nue. Mais le géant, sans attendre un nouveau combat, prend dans ses bras la dame évanouie », XI, 19.

⁴ « C'était le nouvel et étrange enchantement imaginé par Atlante de Carène pour occuper tellement Ruggero à cette fatigue, à cette douce peine, qu'il pût échapper au funeste destin qui devait le faire mourir jeune. Après le château d'acier, qui ne lui avait pas réussi, après Alcina, il a encore voulu faire cet essai », XII, 21.

⁵ Chant XXII, 16.

⁶ « Le palais enchanté était décrit tout au long dans le livre. On y trouvait aussi les divers moyens de confondre le magicien et de dénouer les liens dans lesquels il retenait tous ces prisonniers. Sous le seuil de la porte était renfermé un esprit. C'était lui qui causait toutes ces illusions, tous ces prestiges. Il suffisait de lever la pierre de son sépulcre, pour voir le château réduit par lui en fumée », XXII, 17.

⁷ Chant XXII, 90-92.

⁸ Chant XXXVI, 59.

se réalise. Apparaissant à la belle guerrière pour la première fois dans la grotte de Merlino, elle lui révèle son destin et évoque avec elle sa descendante à plusieurs reprises¹. Messagère entre les deux amoureux, elle apparaît à Ruggero sous les traits d'Atlante² pour le libérer d'Alcina³. Son rôle est fondamental dans le dernier chant où elle empêche Ruggero de se suicider, guidant Leone sur ses pas, et fait transporter le lit nuptial d'Hector pour les noces de Ruggero et Bradamante⁴. Sa bonté et son dévouement sont sans faille envers le couple modèle qu'elle protège et sa magie est bienveillante. Cependant, sa vie personnelle n'est pas sans accroc. Fée originaire de Mantoue, c'est une déception amoureuse, suite à une odieuse machination, qui lui a fait quitter cette ville pour la Ferrare voisine. Le librettiste Duplat de Monticourt s'en souviendra pour le sujet de la comédie-ballet *Les Paladins*, inspiré d'une fable de La Fontaine, elle-même basée sur le chant XLIII⁵ du *Roland furieux*. Pour être magicienne, elle n'en est pas moins femme, et dans son récit, le narrateur, le chevalier qui propose l'épreuve de la coupe à Renaud, est justement flou dans le choix des termes, entre mortelle et divinité, femme ou magicienne.

Alcina, Morgana et Logistilla

Si Melissa pourrait être rangée du côté de la magie blanche, avec Logistilla, Alcina serait du côté de la magie noire, ainsi que sa sœur Morgana. Le chantre épique nous donne un résumé de la généalogie de ces magiciennes⁶. Logistilla est la seule enfant légitime à qui leur père avait laissé en héritage l'île où elle se trouve, elle « vit chaste, et a dans son cœur toutes les vertus ». Mais Alcina et Morgana, nées d'un inceste, « iniques et pleines de scélératesse » « se sont liguées contre elle, et déjà plus d'une fois elles ont levé une armée pour la chasser de l'île, et lui ont, à diverses reprises, enlevé plus de cent châteaux ». C'est à travers le récit d'Astolfo que la magicienne nous apparaît pour la première fois décrite dans toute sa

¹ Chant III, 8-75 ; chant XIII, 46-73.

² « Sous les traits d'Atlante, celle qui en avait pris la ressemblance lui apparaît avec le visage grave et vénérable que Roger avait toujours respecté ; avec ce regard plein de colère et de menace qu'il avait tant redouté jadis dans son enfance », VII, 56.

³ Chant VII, 38-79.

⁴ Chant XLVI, 19-98.

⁵ Le récit de l'aventure de Melissa (chant XLIII, 24-47) contre les femmes qui peuvent tromper leurs maris pour des richesses a son pendant au masculin à l'intérieur du même chant (strophes 71-143), dans le récit d'Argia et Adonio qui inspire la fable et le livret pour l'opéra de Rameau.

⁶ Chant VI, 43-45.

noirceur. Le paladin changé en myrte raconte à Ruggero, pour le mettre en garde, comment il est tombé dans les filets d'Alcina¹.

Bien instruit, Ruggero est fermement décidé à résister quand il aperçoit la belle cité. Comme pour celle d'Atlante, elle est en partie l'œuvre de la magie, à moins que l'illusion soit purement optique, nous suggère le poète². Notre héros ne résiste pas à la tentation et pénètre dans ce royaume idéal dont il savoure tous les plaisirs, parmi lesquels l'amour d'Alcina n'est pas le moindre³. Seule Melissa pourra le ramener à la vertu, même malgré lui⁴, en demandant à Bradamante de lui prêter l'anneau magique dérobé à Brunello⁵. Mais avant l'intervention magique, c'est le discours de Melissa qui ramène Ruggero à la raison⁶. L'anneau ne sert qu'à détruire les enchantements d'Alcina, dont la beauté est factice, alors qu'en réalité elle est vieille et difforme. Ruggero s'enfuit de l'île aidé par Melissa qui rend sa forme première à Astolfo et à tous les anciens amants de la « vieille putain » et ils se réfugient chez Logistilla qui apprend à Ruggero comment dompter l'hippogriffe. Ivre de rage et de douleur – autant que de dépit, précise l'Arioste, la magicienne réapparaît pour poursuivre son amant perdu et en même temps engager une bataille navale contre son éternelle sœur ennemie⁷, mais cette fois, elle perd tout et Logistilla recouvre enfin ses terres légitimes. Puis elle disparaît de la surface de l'épopée, n'étant plus citée qu'à l'occasion d'allusions rétrospectives comme repoussoir, ou comme menace à éviter, par exemple lorsqu'Astolfo modifie son itinéraire pour ne pas risquer ses foudres⁸.

¹ « Alcina faisait sortir les poissons de l'eau avec de simples paroles et de simples enchantements. Avec la fée Morgana elle reçut le jour ; mais je ne saurais dire si ce fut dans la même couche ou avant, ou après. Alcina me regarda, et soudain mon aspect lui plut, comme elle le montra sur son visage. Et il lui vint à la pensée de m'enlever, par astuce et par artifice, à mes compagnons », VI, 38.

² « On voit de loin une grande muraille qui tourne tout autour et enserme un grand espace. Sa hauteur est telle, qu'elle paraît se confondre avec le ciel, et elle semble être en or, du pied au faite. Quelqu'un de mes lecteurs se séparera peut-être ici de moi et prétendra que c'était l'œuvre de l'alchimie. Peut-être fait-il erreur, peut-être voit-il plus juste que moi ; en tous cas, elle me paraît être d'or, tellement elle resplendit », VI, 59.

³ « Le palais n'était pas seulement remarquable parce qu'il surpassait tous les autres en richesse, mais parce qu'il renfermait les gens les plus aimables et les plus avenants qui fussent au monde. Ils différaient peu les uns des autres en fleur de jeunesse et de beauté ; mais Alcina était plus belle qu'eux tous, de même que le soleil est plus beau que toutes les étoiles », VII, 10.

⁴ Chant VII, 42.

⁵ Chant VI, 47.

⁶ « Quels charmes a donc celle dont tu as fait ta reine, que n'aient pas mille autres courtisanes ? Tu sais bien que de tant d'autres amants dont elle a été la concubine, elle n'en a pas rendu un seul heureux. Mais pour que tu connaisses ce qu'est vraiment Alcina, débarrasse-toi de ses fraudes et de ses artifices. Prends cet anneau à ton doigt et retourne vers elle et tu pourras voir comment elle est belle », VII, 64.

⁷ Chant X, 36-108.

⁸ Chant XV, 10, 11, 37.

Malagigi

Malagigi est un sorcier, fils de Beuves d'Aigremont et cousin de Rinaldo. Personnage hérité de Boiardo, c'est à travers le rappel des aventures d'Angelica dans *L'Orlando innamorato* qu'il est évoqué pour la première fois dans l'épopée. Grâce à son anneau, Angelica avait déjoué ses enchantements dans la caverne de Merlin¹. Délivré des Mayençais par Ruggero, Ricciardetto et Rinaldo², il n'a qu'un rôle très secondaire chez l'Arioste, jouant dans la plupart de ses apparitions le rôle de rappel des intrigues antérieures au *Furioso* ou internes mais déjà éloignées de plusieurs chants. Ainsi au chant XLII, apprenant à Rinaldo les circonstances de la fuite d'Angelica en Inde, advenue au chant XXIX, il rappelle à l'auditeur-lecteur que la belle, qui avait occupé nombre de chevaliers pendant toute la première partie de l'épopée, est sortie de scène depuis bien longtemps.

Zoroastro

Père de la magie, il n'est cité que de façon allusive dans le chant XXXI (5), qui s'ouvre sur un exposé des effets dévastateurs de la jalousie (ici chez Bradamante qui a écouté le récit d'Hippalque et de son frère) :

Voilà la plaie cruelle, empoisonnée, que ne peuvent guérir ni les liqueurs ni les drogues, ni les grimoires, ni les inventions des sorcières, ni la longue observation des astres bienfaisants, ni tout l'art magique dont Zoroastre est l'inventeur. Voilà la plaie qui fait plus souffrir que toute autre douleur, et qui conduit l'homme au désespoir et à la mort.

En revanche, les librettistes et compositeurs du siècle des Lumières lui donneront un autre relief. En outre, si dans l'économie de l'épopée, Alcina n'est qu'un instrument d'Atlante, figure de démiurge dans les premières adaptations que nous évoquons, elle prendra dès le départ une place beaucoup plus centrale, comme lors des fêtes versaillaises, et sera en même temps étoffée dans ses affects, dès sa première adaptation florentine.

Le règne des magiciens

La réécriture d'une matière épique pour la scène entraîne *de facto* une réduction de format pour des raisons génériques et dramaturgiques. Parmi les premiers opéras tirés du *Roland Furieux*, nombreux sont les exemples parlants de titres correspondants à des choix de

¹ Chant XI, 4.

² Chant XXV, 72-96.

lieu. *Il palazzo d'Atlante incantato*, *L'isola d'Alcina* évoquent les obstacles opposés aux personnages, les lieux où ils sont pris au piège et où l'action est suspendue. Ces choix devraient a priori avoir tendance à circonscrire l'action d'origine en la réduisant, laissant la place à la seule expression des états d'âme. Pourtant, bien souvent, la résolution de l'unité de lieu n'est pas incompatible avec la multiplication des personnages, bien au contraire. Nous sommes ici dans une forme de fidélité au texte source, avec les défauts que cela peut présenter pour le « goût français », si l'on se rappelle la lettre de M. Chapelain qui s'en prend à ces œuvres qui « amoncellent aventures sur aventures, combats, amours, désastres et autres choses, desquelles une seule bien traitée ferait un louable effet, là où toutes ensemble elles s'entredétruisent, demeurant pour toute gloire l'amusement des idiots et l'horreur des habiles »¹. Si cette profusion de personnages est propre à l'opéra baroque, romain et vénitien en particulier, elle garde aussi un aspect paradigmatique pour les opéras qui reprennent d'anciens livrets jusqu'au XVIII^e siècle. Il peut donc être difficile de définir la fin de ce que nous appellerons « le règne des magiciens ». Les exemples de livrets de notre corpus qui correspondent à cette définition² sont ceux où les magiciens ne sont pas développés en tant que personnages et ne prennent pas véritablement part à l'action scénique mais restent le prétexte au lieu qu'ils créent et tirent les ficelles de la dramaturgie : l'action, les déplacements, sont le fruit de leurs enchantements plus que de la responsabilité des autres personnages. Notre classification suit donc des critères davantage dramaturgiques que chronologiques, puisque nous incluons des exemples aussi tardifs que *L'Angelica vincitrice di Alcina* de Pariati, fête théâtrale de 1716, au moment où l'opéra réformé est bien en place.

La Florence des Médicis

Florence, au début du XVII^e siècle, est paradigmatique de toutes les cours où l'on considère le spectacle comme le privilège du prince, avec pour conséquence des spectacles de cour où les commanditaires recherchaient l'accumulation de formes spectaculaires, soit pour accroître la magnificence et la merveille des appareils scéniques, soit pour introduire le plus grand nombre possible de métaphores glorifiantes et gratifiantes faisant allusion à leur personne ou à leur maison. L'opéra est bien né, mais il n'est pas la forme la plus illustrée au

¹ Lettre ou Discours de M. Chapelain à M. Favereau, conseiller du roi, cité par Alexandre Cioranescu, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Modernes, 1939.

² Regroupés sous ce titre en annexe.

sein de la cour des Médicis. C'est notamment ce qui ressort des recherches sur la scénographie¹ :

Le cas de Florence est exemplaire : jusqu'en 1637, la très riche documentation des mises en scène pour la Cour concerne entièrement des formes de spectacles, depuis les intermèdes, cités plusieurs fois, de 1589 jusqu'à *Il Giudizio de Paride*, 1608 et à *La Guerra di Bellezza*, 1616 ; depuis *La Liberazione di Tirreno e d'Arnea*², 1617, jusqu'à *La Regina Sant'Orsola*, 1624 jusqu'à *La liberazione du Ruggiero*, 1625 (décors toujours de Giulio Parigi), et aux *Nozze degli dèi*, 1637. L'unique opéra est *La Flora* de 1628 avec des musiques de Marco Da Gagliano et des décors d'Alfonso Parigi : un opéra, d'ailleurs, *sui generis*, entièrement construit en vue du final glorificateur où « Clori, ayant changé son nom contre celui de Flora, augure les futures grandeurs de Florence ».

C'est dans ce contexte que naît *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, opéra-ballet sur un livret de Ferdinando Saracinelli mis en musique par Francesca Caccini, à la Villa di Poggio Imperiale. En 1625, la cour des Médicis fête la venue à Florence de Ladislas Sigismond prince de Pologne et de Suède. La grand duchesse Marie Madeleine d'Autriche confie la réalisation de la fête principale à Francesca Caccini, compositrice de « musiques scéniques » de premier plan. Elle avait eu une grande familiarité avec le monde du théâtre depuis l'enfance, ayant participé à la première représentation de l'*Euridice* (Peri-Caccini) et à celle du *Rapimento di Cefalo* (Giulio Caccini) et la vie à la cour des Médicis lui a donné une grande expérience des fêtes de palais. Sa collaboration avec le poète Ferdinando Saracinelli³ commence avec le *Ballo delle Zingane*. Elle avait travaillé également avec Marco Da Gagliano, Giovanni Battista da Gagliano et Jacopo Cicognini⁴ pour des compositions qui en

¹ Mercedes Viale Ferrero, « Lieu théâtral et espace scénique », in *Histoire de l'opéra italien*, sous la direction de Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli, Liège, Mardaga, 1992, vol. 5, p. 59.

² Personnages : Tifeo, Circe, Amore, Arnea, Tirreno.

³ Au moment de sa collaboration avec Francesca Caccini, Ferdinando Saracinelli est un poète qui a une grande pratique des divertissements princiers, si bien qu'il sera surintendant de la musique pour la Cour des Médicis pendant de nombreuses années. Dans la première partie de la description des festivités de 1637 pour le mariage de Ferdinand II de Médicis avec Vittoria d'Urbino, rédigée par Ferdinando de' Bardi Comte de Vernio (neveu du plus célèbre Giovanni Maria Bardi, fondateur de la Camerata Fiorentina), est rappelée l'activité de Saracinelli et sa contribution aux spectacles qui précédèrent la représentation des *Nozze degli Dei* de l'abbé Carlo Coppola : « Dans le théâtre des Pitti fut ensuite représentée une bataille et puis un ballet. Ce dernier écrit par le maître de ballet Ferdinando Saracinelli *Cameriere Secreto di S. A.* fut tiré de la *Jérusalem délivrée* du Tasse. L'histoire ne pouvait être mieux adaptée aux événements qui se produisirent et l'on remarquait bien que le choix avait été fait par le maître qui, outre le fait d'avoir présidé à toutes les fêtes qui depuis de nombreuses années ont été données dans cette Cour, en avait tiré une expérience particulière, démontrée, non seulement dans celles-ci mais aussi dans d'autres réalisations. Mais si ses autres œuvres étaient découvertes avec émerveillement, cette dernière a dépassé toute admiration », cf. Alessandro Mangini dans son introduction à *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, livret de Ferdinando Saracinelli, Florence, 1625, reproduction en fac-sim in *Archivium musicum IV*, 1998.

⁴ Le père de Giacinto Andrea Cicognini que nous retrouverons dans le cadre du théâtre public avec *Le amorse furie di Orlando* (né en 1577, il meurt en 1633). Le milieu dans lequel évolue Jacopo est fondamental pour comprendre la formation du fils qui, dès l'enfance, est immergé dans les travaux de son père, factotum de spectacle (auteur/metteur en scène/professeur de théâtre, pour reprendre des catégories modernes) sous les

grande partie ne nous sont pas parvenues, comme un *Rinaldo innamorato* composé la même année que *La liberazione di Ruggiero*.

Appréciée par Monteverdi et admirée par de célèbres poètes et lettrés comme Pietro della Valle, Ottavio Rinuccini et Gabriello Chiabrera, Francesca Caccini est demandée par les plus importantes cours italiennes (Modène, Milan, Rome, Gênes) mais les Médicis, conscients de sa valeur, lui permettent rarement de quitter la Toscane, conservant jalousement sa précieuse collaboration aux fêtes théâtrales. Le spectacle enthousiasme Ladislas Sigismund, si bien qu'il veut le faire représenter à Varsovie en 1628¹. *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina* est clairement définie comme « ballet », dans le livret comme dans la partition², forme qui unit l'intérêt pour l'action dramatique et celui pour les éléments chorégraphiques. L'œuvre s'inscrit dans une tradition désormais consolidée en ce qui concerne les références formelles et thématiques : une action dramatique en style récitatif tirée des chants VI à VIII de *L'Orlando Furioso*, qui se conclut sous forme de fête par un ballet de huit dames et huit chevaliers et d'un ballet équestre. La *fabula* aurait dû être composée par Andrea Salvadori mais ses rapports avec Francesca Caccini étant difficiles, le choix tombe sur Ferdinando Saracinelli, poète déjà expert de ce genre de spectacles, qu'il continuera à prendre en charge pendant de nombreuses années, devenant surintendant de la musique pour la Cour des Médicis.

Bien que conçue comme une œuvre de circonstances pour la célébration d'un événement courtois, la partition de Francesca Caccini représente une étape importante pour le théâtre musical italien³. Notre premier exemple échappe en partie à la règle « des magiciens » insensibles dans la mesure où l'on peut voir dans le caractère d'Alcina les

règles de Ferdinando I, Cosimo II et Ferdinando II. Il partage sa carrière de dramaturge entre la cour médicéenne et les excursions hors de Florence.

¹ *La liberazione di Ruggiero* fut un des premiers opéras italiens représentés à l'étranger. Pour la représentation polonaise, le livret de Saracinelli fut traduit par Stanislaw Jagodynski, d'après Alessandro Mangini, in *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, Francesca Caccini, Florence, 1625, reproduction en fac-sim in *Archivium musicum* IV, 1998.

² Il s'agit d'une forme qui eut son heure de gloire dans les fêtes de cour, avec l'*opera torneo* et le *carosello*, nous y reviendrons de façon plus détaillée dans la partie consacrée aux genres.

³ La compositrice se montre capable de fondre en un style personnel les enseignements de son père Giulio issus des théories esthétiques de la Camerata de' Bardi, l'expérience née de la collaboration avec Marco da Gagliano et les innovations de Monteverdi. De nombreux passages de l'œuvre, bien qu'insérés dans le contexte particulier de la forme du ballet, contiennent une écriture vocale révélatrice d'une virtuosité attentive en même temps à explorer le rapport complexe entre la sphère conceptuelle de la parole et sa manifestation sonore, qui inscrit Francesca Caccini dans cette nouvelle conception du rapport poésie-musique qui, des discussions de la Camerata Fiorentina, amènera à la « *seconda pratica* » de Monteverdi. Nous nous appuyons ici sur les analyses musicologiques d'Alessandro Mangini qui introduit la reproduction en *fac-simile* de la partition et du livret à l'occasion de la première représentation scénique moderne de l'opéra-ballet (Prato, Teatro Metastasio, 20 décembre 1998) dans le cadre du projet européen « Giovanni Bardi » soutenu par la commune de Vernio et la Province de Prato.

prémices d'une individuation du personnage qui préfigure déjà les portraits complexes du siècle suivant. *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, opéra-ballet sur un livret de Ferdinando Saracinelli et une musique de Francesca Caccini, est à ce titre véritablement un *dramma per musica* en puissance. Le livret allie l'aspect spectaculaire au travail de caractérisation de la magicienne¹, aussi proche du modèle de l'épopée que du mythe antique de Circé. Le personnage de la magicienne est plus nuancé que chez l'Arioste. Dans l'épopée, la nuance est donnée par la multiplication des intrigues en regard les unes des autres. Dans une forme plus circonscrite, la nuance se fait par le développement des affects, absents de l'épopée, où Alcina ne s'exprime au discours direct que pour adresser quelques mots de bienvenue au chevalier Astolfo². Les trois protagonistes sont Ruggiero et les deux magiciennes Alcina et Melissa. Les autres personnages ne sont que de simples comparses, dans le prologue (Nettuno, Vistola Fiume, Coro di Deità marine), comme dans le ballet où Astolfo n'est qu'un des chevaliers libérés sans avoir de rôle fondamental dans le dénouement (Nuntia, Pastore, Sirena, Astolfo, Coro di Damigelle di Alcina, Coro di piante incantate, Coro di mostri infernali, Coro di cavalieri liberati). Le prologue célèbre les Médicis de façon traditionnelle :

Nettuno

Meco venite, e con sonore voci,
 Numi dell'acque, riverite in pace,
 Chi vince in guerra il Moscovita , e'l Trace,
 E fervi rese i Tartari feroci.
 Del nobil regno irrigator sovrano
 Tributario à me fido à te conviensi
 Vistola di cantare i pregi immensi,
 Onde lieto festeggia il Rè Toscano.

D'ailleurs, en donnant la primauté aux deux portraits de magiciennes, Saracinelli et Caccini, dont le travail est une véritable collaboration, ne font que refléter la situation de la Cour dominée à cette époque par deux personnalités féminines, Christine de Lorraine et Madeleine d'Autriche. Toutefois, prenant des libertés par rapport au climat fortement influencé par le moralisme jésuite, les auteurs marquent leur sympathie pour le personnage d'Alcina, présentée comme une femme passionnée plus que comme une magicienne

¹ Nous y reviendrons en détail dans la partie consacrée à la magicienne.

² C'est de son point de vue rétrospectif d'amant éconduit et transformé en myrte que le personnage apparaît au lecteur en même temps qu'à Ruggiero, puis à travers le point de vue du chanteur épique, implacable envers celle qui ne fait que tromper les hommes.

impitoyable¹. En effet, le livret de Saracinelli, conçu selon des modèles déjà expérimentés par Ottavio Rinuccini, présente un grand intérêt, en particulier pour son découpage dramaturgique² qui permet à Francesca Caccini de construire une partition extrêmement variée, jouant sur un entremêlement de parties chorales, de trios, de duos, de récitatifs plus ou moins transformés en air, qui donnent vie à une structure musicale originale réalisée avec un grand sens du théâtre, même si le cahier des charges les obligera à sacrifier à la tradition du spectaculaire faisant entrer Melissa à dos de dauphin, et faisant sortir Alcina sous la forme d'un « monstre marin ailé » après son apparition au milieu d'une mer de feu, sur une « monstrueuse barque faite d'os de baleine avec un chœur de monstres ». Les flammes qui enchantent la scène et le ballet équestre multicolore final complètent le tableau. À la fin de l'action, Melissa, dans le plus long des monologues, lance une remarque morale sur la vanité du pouvoir, avant d'inviter à la danse et aux jeux, comme dans la scène finale, après le ballet équestre :

O miseri mortali,
Mirate in quanti affanni,
In quanti, in quanti mali
Nel trapassar degl'anni
Corre l'humana vita,
Di chi ne' propri petti
Non sà frenare i troppi audaci affetti;
Mira forte campione,
Come le pompe, e gl'agi
De' superbi palagi,
come i fonti più vaghi,
I cristallini laghi,
I verdeggianti prati,
I giardini odorati,
Le palme, i scettri, le corone, e i regni,
Null'altro erano al fine,
Ch'antri, scogli, e rovine,
Quindi voi, che traete
Entro l'horride grotte
Torbidi giorni in tenebrosa notte,
A noi fate ritorno
Beate i cori, e serenate il giorno.

¹ Si les autres personnages ont peu de relief – Ruggiero n'est pas très héroïque, Melissa ne s'exprime que par sentences –, Alcina a trois visages successifs : la femme aimante, la femme « impudique », la représentante infernale. Nous y reviendrons en troisième partie.

² Même si Saracinelli ne reprend pas la division en actes, on peut dire que son texte suit tout de même une structure dramatique, étonnamment proche des livrets suivants.

La liberazione di Ruggiero devait susciter l'émerveillement. Contrairement à ses successeurs, Saracinelli ne fait aucune référence à l'Arioste, voyant dans la source d'abord un moyen de justifier des effets spectaculaires.

C'est avec *Il Medoro* de 1619 et *La liberazione di Ruggero dall'isola d'Alcina* de 1625 que les auteurs de théâtre musical¹ montrent leur propension à étendre les sujets « poétisables » à la littérature romanesque moderne² (l'Arioste, le Tasse et la littérature chevaleresque en général) et à l'histoire sainte. Cette tendance deviendra systématique dans la Rome des Barberini³.

Rome et les fastes des Barberini

La ville papale est un milieu qui a pendant tout le XVII^e siècle des caractéristiques culturelles spécifiques : « Dans la vie quotidienne, les dimensions nécessairement minuscules des Cours privées des cardinaux et des princes de Rome favorisent le commerce – devenu rare au XVII^e siècle – des musiciens avec les lettrés et les intellectuels »⁴. Rome, où le théâtre public ne parvient pas à prendre son envol, se caractérise par une multitude de petites Cours où l'on rencontre des personnages comme Francesco Buti, secrétaire du cardinal Antonio Barberini, qui suivra le cardinal à Paris et contribuera à y introduire l'opéra italien, ou Giovanni Filippo Apolloni, toscan, entré en 1660 au service du cardinal Flavio Chigi.

L'opéra créé à Florence arrive à Rome par l'intermédiaire d'Emilio de' Cavalieri en 1600. Membre de la Camerata de' Bardi, il rejoint Rome pour y faire exécuter son opéra *La rappresentazione di anima e di corpo*. Une foule de compositeurs suit son exemple, attirée par l'alléchant mécénat des aristocrates, prélats et cardinaux, membres des grandes familles romaines comme les Chigi, les Rospigliosi et surtout les Barberini. Ces derniers voient leur puissance incontestée pendant le pontificat de Maffeo Barberini, devenu pape sous le nom d'Urbain VIII (1623-1644). Avec ses neveux Francesco et Antonio, tous deux cardinaux, il finance de nombreuses manifestations musicales : opéras, oratorios, musique de chambre et musique sacrée. Désireux de rivaliser avec la tradition florentine, les Barberini organisent de

¹ Comme Salvadori, Ottavio Tronsarelli s'illustrera dans les premiers drames sacrés et moraux, qui seront développés par Giulio Rospigliosi à Rome. Pourtant, il nous intéresse comme auteur d'un drame profane : *Il ritorno d'Angelica nell'Indie*, en 1628 que nous n'analyserons pas en détail.

² Cf. Paolo Fabbri, *La naissance de l'opéra en Italie*, in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 4, Histoire des musiques européennes*, Arles-Paris, Actes Sud, 2006, p. 565.

³ Comme l'indiquent amplement les titres des opéras : *Sant'Alessio* (1631, 1632, 1634), *I Santi Didimo e Teodora* (1635, 1636), *San Bonifazio* (1638, 1639), *La Genoinda* (1641), *Sant'Eustachio* (1643), *Erminia sul Giordano* (1633), *Chi sofre spera* (1641), *Il palazzo incantato* (1642).

⁴ Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EDT/Musica, 1982, p. 88.

somptueuses représentations d'opéras dans leurs palais, comme le *Sant'Alessio* de Michelangelo Rossi (1636) et l'*Egisto* de Virgilio Mazzocchi (1637). En 1638, la naissance du Dauphin, le futur Louis XIV, donne lieu à des célébrations exceptionnelles. Même l'ambassadeur de Venise ne peut s'empêcher de reconnaître que « Rome n'avait jamais connu des fêtes plus grandes, ni de plus grande dépense ». Parmi ces spectacles, figurait la représentation d'un opéra dédié au Dauphin, *La sincerità trionfante*, mis en musique par Angelo Cecchini sur un livret d'Ottaviano Castelli. Ce dernier appartenait au cercle intime de Mazarin, nonce extraordinaire du Vatican en France depuis 1634. Le cardinal avait déjà en tête d'exporter le mélodrame italien en France. L'opéra de Castelli et Cecchini n'atteignit pourtant jamais la cour de France.

C'est finalement un autre compositeur du cercle de Barberini, Luigi Rossi¹, qui réussira à exporter l'opéra italien au-delà des Alpes. Bien connu à Rome, il occupait depuis 1633 la place de Maître de chapelle à Saint-Louis des Français. Vers la fin de la décennie, il passe au service des Barberini. Entre 1631 et 1643, les Barberini furent les commanditaires directs d'une très importante série de spectacles lyriques dans le palais de famille, caractérisés par la continuité (des spectacles sont donnés tous les ans), la constitution d'un répertoire propre avec la reprise de certains titres longtemps après leur création, la qualité des auteurs et des compositeurs et la mise en scène d'intrigues complexes.

Parmi les librettistes de la première moitié du XVII^e siècle, se détache la figure de Monseigneur Giulio Rospigliosi, non seulement parce qu'il sera le futur Pape Clément IX, connaissant une carrière ecclésiastique brillante, mais parce qu'il fut l'auteur d'une douzaine de livrets², parce qu'il sut sortir de l'exclusivité mythologique et traita des sujets variés, du sacré au profane et à la comédie bourgeoise. Il est la démonstration vivante de l'appartenance du librettiste au plus haut niveau social et l'incarnation du désir de gloire artistique éprouvé par la classe à laquelle il appartient. Pas seulement librettiste, il est responsable d'une dizaine d'opéras, entre 1631 et 1656. Il en supervise la mise en musique et en espace, en choisissant

¹ « En 1642, les Barberini subirent une défaite pendant la guerre de Castro, ce qui a provoqué leur déclin. Après la mort d'Urbain VIII, le nouveau pape Innocent X s'opposa à leur prédominance. En octobre 1645 le cardinal Antonio fut obligé de fuir en France, suivi en 1646 par Francesco et Taddeo. Leur exil eut une influence décisive sur l'origine de l'opéra en France. L'opéra à machine, dont le modèle vient d'Italie, trouva une continuation dans l'opéra français, puis en Europe tout entière. Grâce à la protection de Mazarin, ancien intendant général d'Antonio Barberini, le 2 mars 1647 fut représenté au Palais Royal à Paris l'*Orphée* de Francesco Buti, mis en musique par Luigi Rossi ». Irène Mamczarz, *Le théâtre Barberini et les fastes de l'opéra romain (1632-1656)*, Paris, Éd. De la Société internationale d'histoire comparée du théâtre, de l'opéra et du ballet, 2011, p. 9. Nous reviendrons sur cet opéra et son influence sur les réécritures françaises de l'*Orlando furioso* dans la partie consacrée à la folie.

² Ulderico Rolandi, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, Edizioni dell'ateneo, 1951, p. 57.

ses collaborateurs avec le plus grand soin. Mais il se réserve, comme la part la plus noble, la rédaction du texte qu'il place évidemment sur un même pied que le théâtre parlé. Travaillant surtout pour les Barberini dont il était le secrétaire, il conserve une noblesse de forme littéraire et une chasteté de mœurs tout en introduisant des éléments ou des épisodes comiques. Paolo Fabbri parle pour la voie profane de « filon littéraire-romanesque »¹, qui repose sur une plus grande spectacularité et sur des intrigues plus complexes et alambiquées.

C'est le cas par exemple de la triple histoire de Erminia/Tancredi, Laurinda/Selvaggio/Lidia et Armida/Tancredi/Clorinda dans l'*Erminia sul Giordano*², des histoires des encore plus nombreux personnages du *Palazzo incantato*, de la trame pastorale de *Chi soffre spera* avec l'aventure du couple Alvida/Egisto qui déguise le sujet tiré de Boccace en le complexifiant par l'arrivée d'une sœur inconnue en habits d'hommes dont la nymphe Eurilla tombe amoureuse³. À l'opposé, les drames sacrés tendent vers la monographie, comme le *Sant'Alessio*. Dans le théâtre musical à Rome, la dimension du comique était tout au plus limitée à quelques figures satiriques marginales⁴.

Jusque là, le théâtre musical s'était pour l'essentiel limité à mettre en scène des épisodes mythologiques isolés, au souffle assez court. Rospigliosi, au contraire, construit des structures dramatiques riches en personnages et surtout en actions. Il s'inspire du théâtre parlé de l'époque et en adopte les mécanismes et les expédients⁵. L'œuvre de notre corpus est le premier opéra qu'il compose pour ses nouveaux protecteurs, *Il palazzo incantato*, sur un livret de Giulio Rospigliosi, représenté dans le théâtre des Quattro Fontane en 1642. Le sujet, fidèle

¹ Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 47.

² Comme nous le constaterons souvent chez les poètes et compositeurs de notre corpus, le librettiste féru de l'Arioste emprunte également au Tasse, pour un *melodramma*, *Erminia sul Giordano* et une *Cantata*, *Armida abbandonata* (1644), inédite mais retranscrite et mise en ligne au format pdf sur la banque de données « Nuovo Rinascimento » sur Giulio Rospigliosi par les soins de Danilo Romei. On y trouve également depuis 2009 la transcription mise à jour en juillet 2012 du *Palazzo d'Atlante*, établie à partir du manuscrit de la Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat. 13538, ff. 527-650. Dans le cadre de ce projet d'édition des livrets de Rospigliosi, Danilo Romei a déjà publié certains des *melodrammi* du librettiste, *Melodrammi profani [Erminia sul Giordano, L'Egisto ovvero Chi soffre spera, Dal male il bene]*, Firenze, Studio editoriale fiorentino, 1998 ; *Melodrammi sacri*, Firenze, Studio editoriale fiorentino, 1999. Notons aussi son organisation d'un colloque, parallèlement à la première adaptation contemporaine de l'opéra, Danilo Romei, (cur.), *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano*, Atti del Convegno Internazionale (Pistoia, 22-23 settembre 2000), Firenze, Polistampa, 2005, dans le cadre du « progetto Rospigliosi » pour la célébration du quatrième centenaire de la naissance du poète romain en 2000.

³ Cet épisode n'est pas sans rappeler le travestissement de Richardet qui se fait passer pour sa sœur Bradamante afin de séduire Fiordispina.

⁴ *Ibidem*, p. 47.

⁵ Comme son homologue florentin puis vénitien Giacinto Andrea Cicognini, il joue aussi un rôle fondamental dans la diffusion du théâtre espagnol du siècle d'or qu'il a connu et apprécié en particulier pendant sa nunciature en Espagne. Mais ce long séjour étant postérieur à notre opéra, le théâtre espagnol ne vient pas filtrer l'intertextualité de l'Arioste pour le *Palazzo incantato*.

à l'Arioste, concentre les épisodes où le magicien Atlante emprisonne tous les personnages dans son palais enchanté pour préserver le chevalier Ruggiero d'une mort précoce¹. La musique de Rossi y déploie une remarquable souplesse stylistique dans des récitatifs riches en passages mélodiques, ainsi que dans des *ariette*, entrecoupées de ritournelles et animées de fréquents changements de rythme.

La liste des vingt-sept personnages, presque aussi nombreux que dans l'épopée², est d'une longueur exceptionnelle. On retrouve tous les paladins enfermés dans le palais : Orlando, Ferraù, Sacripante, Ruggiero, Mandricardo, Brandimarte, Gradasso, Astolfo, Alceste – chevalier thrace, amant malheureux de Lydie –, Prasildo et Iroldo³ – chevaliers d'Orient convertis au Christianisme –, leurs bien-aimées Angelica, Fiordiligi, Doralice, et autres demoiselles comme Olimpia, et les belles guerrières Marfisa, Bradamante. Viennent s'ajouter aux personnages bien connus de l'Arioste un Chasseur, un Nain, l'Echo, Finardo, Fioralba, ainsi que des demoiselles, un chœur de huit nymphes et un chœur de fantômes, et les personnages du prologue : Peinture, Poésie, Musique et Magie. Le magicien est cité dans les personnages sous deux formes, celle d'Atlante et celle d'un Géant. Le librettiste prend des libertés par rapport au texte source en présentant Angelica comme « amoureuse d'Orlando » et en caractérisant le personnage de Ruggiero comme « amoureux d'Angelica », alors qu'il ne l'est que très brièvement dans l'épopée. C'est d'ailleurs à lui que revient l'honneur d'être le principal sujet, à caractère moral, de l'*azione scenica*, comme le précise le personnage de la Magie à la fin du prologue, affirmant l'exemplarité de l'expérience du guerrier un moment en proie à l'illusion, enjeu de la résolution du drame :

Sia dunque il tema eletto
Nel palagio d'Atlante
Ruggier chiuso e disciolto
Dalla guerriera amante.
Forse avverà, che sotto a finti inganni
Non dubbio altrui comprenda
Quale in mezzo a gli affanni
Abbia pregio nel mondo e qual onore

¹ Comme le dit Rospigliosi dans sa préface, il s'éloigne de l'Arioste sur deux points : dans ce palais, les personnages errants se reconnaissent les uns les autres, et le château magique ne disparaît pas grâce à Astolfo mais à Bradamante, la « guerrière amante » qui dispute au magicien le titre de l'opéra, comme dans la *Bradamante* de Bissari et l'*Orlando generoso* de Steffani, cf. *Argomento a stampa*, p. 3.

² Rappelons les chevaliers qui errent dans le palais : chant XII, 11, Roland y est attiré et retrouve Ferragus, Brandimart, Gradasse, Sacripant et d'autres chevaliers ; chant XXII, 20 : « Roger, Gradasse, Iroldo, Bradamante, Brandimart, Prasilde, et les autres guerriers ».

³ Comme le magicien Malagigi, les deux chevaliers Prasildo et Iroldo font effectivement une apparition éphémère chez l'Arioste, prisonniers d'Atlante (chant IV, 40 et chant XXI, 20) mais ils sont connus des lecteurs des poètes ferrarais surtout pour leurs aventures racontées dans *Orlando innamorato* de Boiardo.

Lealtà con valore.
Sì, sì, segua virtù ciascun a gara,
ché premio il cielo alla virtù prepara.

En réalité, le véritable thème, exprimé plus haut dans le prologue, est le spectacle et nous reviendrons plus en détail sur cet aspect, ainsi que sur les scènes de l'enchantement dans la troisième partie consacrée à la magie.

La structure générale de l'*azione scenica* est déjà celle du *dramma per musica* : elle est composée de trois actes comportant quinze, dix-sept puis huit scènes, le dernier acte étant souvent plus court que les deux premiers. Dans ce lieu unique et dans une fidélité à ce qui se passait chez l'Arioste, les personnages se croisent sans forcément se reconnaître. En outre, Giulio Rospigliosi intègre sans difficulté des épisodes de l'épopée qui ne se déroulaient pas forcément dans le palais. Chaque scène comporte une action dramatique bien définie ou une simple lamentation d'un personnage qui erre à la recherche de l'être perdu. Les intrigues sont reliées par une technique semblable à celle du chantre épique qui actionnait ses personnages comme autant de fils d'une même trame¹. On retrouve la même hiérarchie entre les intrigues, la primauté étant accordée au couple Ruggiero/Bradamante² et à Angelica, beaucoup plus qu'à Orlando. Les autres intrigues accordent aux autres personnages le rôle de simples comparses, aux histoires d'amours et aux dilemmes ou réflexions générales qui viennent complexifier ceux des protagonistes.

La fidélité à l'Arioste est particulièrement nette lorsqu'on confronte les scènes avec les huitains correspondants du poète, mais le librettiste ne reprend que la première moitié de l'épopée³, celle où Orlando n'est pas encore « furieux » et où Angelica est au premier plan, autrement dit, de la partie où la chevalerie est encore intacte dans ses valeurs et n'est pas encore bouleversée, sur le sillage du plus sage des chevaliers. C'est Orlando qui ouvre le bal en volant au secours d'Angelica et en défiant le maître des lieux (I, 1), avant de réapparaître quelques scènes plus loin, cherchant désespérément sa bien-aimée (I, 11). L'exiguïté du lieu oblige les personnages à régler des comptes laissés en suspens dans le texte source où

¹ Marco Emanuele voit dans le montage parataxique de l'*azione scenica*, qui culmine dans la séquence de dix-sept scènes du deuxième acte, presque toutes indépendantes les unes des autres mais en même temps liées à distance, une tentative consciente de la part de Rospigliosi d'exprimer dramaturgiquement une des caractéristiques fondamentales de la liberté narrative de l'Arioste et de son entrelacement. Il se livre ensuite à un rapprochement systématique des scènes avec les passages de l'épopée, mettant clairement en évidence la fidélité au texte source sous forme de collage dont le lien est la circulation dans le palais. Cf. Marco Emanuele, *Opera e riscrittura : melodrammi, ipertesti, parodie*, Torino, Paravia, 2001, p. 39-45.

² Le programme de salle de la représentation moderne du spectacle reprend d'ailleurs le sous-titre qui met l'accent sur la belle guerrière : *Il palazzo incantato di Atlante ovvero La guerriera amante*, melodramma in tre atti di Giulio Rospigliosi e Luigi Rossi, Torremaggiore, 1998.

³ Les chants XII à XXII.

l'étendue géographique illimitée permettait la fuite en toute impunité. Alors qu'Angelica hésite entre les chevaliers qu'elle pourrait solliciter pour lui servir d'escorte dans son voyage de retour vers le Catai, Orlando ou Sacripante (I, 5), lorsqu'elle retrouve Ruggiero, elle lui exprime sa gratitude de l'avoir sauvée du monstre marin, ce qui donne l'occasion à son courageux défenseur de lui reprocher sa fuite. Bradamante, surprénant leur entretien galant, laisse libre cours à sa jalousie dans une scène à la limite du comique où Angelica s'enfuit à nouveau, s'effaçant devant la fureur de la guerrière (I, 7). Il ne faudra pas moins de deux actes pour que leur quête de réconciliation puisse aboutir. Le troisième acte voit enfin la résolution du chassé-croisé amoureux entre Ruggiero et la jalouse Bradamante, mais il s'agit de la première scène. En effet, l'union des deux personnages, une des deux intrigues amoureuses principales de l'épopée, n'est pas l'enjeu majeur de l'*azione scenica*. C'est bien d'un affrontement entre magie et sagesse dont il s'agit. Le fonctionnement du château est expliqué à plusieurs reprises par Atlante, mais il est impuissant face à la sagesse de Ruggiero, Bradamante et Astolfo.

Les témoignages ne manquent pas sur la somptuosité de l'événement, représentation « fleuve » de huit à dix heures¹. Dans le livret même, nous n'avons pas d'indications scéniques directes, mais une description du lieu par la Pittura dans le prologue. Pourtant, le succès de la représentation ne tient pas seulement au déploiement de décors fastueux. Marco Emanuele, comparant ce type de pièces aux sujets pastoraux, remarque que cette présence de la littérature chevaleresque, dans sa caractéristique « romanesque », détermine un nouveau mode de réception². Les scènes isolées des pastorales courtisanes ressemblent à des bas-reliefs où les personnages sont figés. Au cours de ces représentations, le public était flatté psychologiquement par la sensation de faire partie intégrante de la fête de cour. En revanche, dans les spectacles romains, le public suit une histoire qu'il connaît, mais qui justement pour cette raison a une autonomie et peut devenir l'objet de variations. L'intérêt naît de la façon dont elle va être déviée de l'original. Les personnages littéraires, connus et aimés à travers la description de leurs nombreuses aventures dans les strophes de l'Arioste, du Tasse et de Marino, acquièrent sur la scène une plus grande épaisseur et évidence par rapport aux sujets

¹ Irène Mamczarz, *op. cit.*, p. 131, cite les chroniques de l'époque : « Antonio [Barberini] sta intentissimo al suo Teatro, e pensa di far rappresentare dimani di sera il Palazzo di Atlante, opera di Monsig. Rospigliosi. Tutti giudicano che da tempo in qua non si sarà veduta cosa simile in tutte le sue parti » (Avvisi di Roma, 15 février 1642). « Riescono isquisitamente bene le comedie che fa rappresentare nel suo Teatro il Cardinale Antonio. E solamente puo opponerseli che sieno troppo lunghe, poichè occupano il galantuomo per otto o dieci ore continue » (Avvisi di Roma, 1er mars 1642).

² Marco Emanuele, *op. cit.*, p. 30.

mythologiques et pastoraux des fables florentines ou mantouanes. Même si l'Arioste était déjà présent à Florence, comme nous l'avons vu, le spectacle ne mettait en scène que la séquence de Ruggero et Alcina, qui, si elle n'est pas exempte d'une amorce de « vie autonome », était avant tout le prétexte pour légitimer des effets scénographiques.

Florence et Rome sont particulièrement représentatives de la situation italienne où la Cour est le lieu où « l'ignorance du public ordinaire ne peut transgresser l'entendement raffiné qui accompagne d'augustes origines »¹. L'Italie ne manque pas de princes amoureux du théâtre, désireux de concilier idéal de splendeur et formes de productions. Mais l'opéra italien trouve très tôt d'autres lieux de magnificence, comme la cour de Hanovre.

L'opéra italien à Hanovre

Le compositeur italien Agostino Steffani, né à Castelfranco en 1654, se forme à Munich et à Rome. Sa nomination de « maître de chapelle » du duc Ernst August de Hanovre en 1688 coïncide avec la constitution de la première troupe d'opéra et la construction d'un nouveau théâtre dévolu à cet art². Sur les dix drames qui y sont joués entre 1689 et 1697, huit sont composés par Steffani, sur des livrets d'Ortensio Mauro³. À l'instar de Vivaldi dans le cadre du théâtre public, le compositeur joue un rôle de premier plan dans la diffusion d'airs imprimés, et, partant, de l'Arioste. Des airs de son *Orlando generoso* sont imprimés à Lübeck en 1699 et à Amsterdam en 1704. À ce titre, la musique de Steffani influence l'histoire de l'opéra en Allemagne et des compositeurs comme Schürmann, Telemann et Haendel.

L'Arioste est bien connu du courtisan d'Hanovre, si l'on en croit la brève préface de l'auteur :

Sono così noti i personaggi, e gli accidenti, ch'entrano nel drama, che per farli meglio conoscere non v'è bisogno d'altra dichiarazione. Per dar luogo alle macchine, è convenuto impiegar gl'incanti, mutar di paese e figurar nuove favole. In esse più ch'il verisimile, s'ha da riguardar il morale, e particolarmente in Orlando, mentre ritorna in se stesso e generosamente si stacca delle sue debolezze amorose, si può considerare che
Se delira un eroe per vani amori
Le più brevi follie son le migliori⁴.

¹ Fabrizio Della Seta, *op. cit.*, p. 258.

² D'après l'article « Agostino Steffani » de Colin Timms dans le *New Grove Dictionary of Opera*, *op. cit.*, p. 532.

³ Librettiste italien né à Vérone en 1632, il est le secrétaire et conseiller des ducs d'Hanovre à partir de 1663. Outre des responsabilités diplomatiques, le Duc Ernst August lui confie la rédaction de presque tous les livrets pour son opéra de cour entre 1689 et 1697, toujours d'après Colin Timms, article « Ortensio Bartolomeo Mauro », *New Grove Dictionary of Opera*, *op. cit.*, p. 277-278.

⁴ *Orlando generoso*, drama de Ortensio Mauro, Hanovre, 1691, p. 2 (Musique d'Agostino Steffani, Théâtre d'Hanovre). Le frontispice du livret ne mentionne que le titre, le librettiste, la ville et la date.

Orlando generoso, comme *Il palazzo d'Atlante*, respecte l'unité de lieu, situant la plus grande partie de l'action dans le royaume de Galafro, roi du Catai et père d'Angelica. Mais le palais « réel » est doublé du palais enchanté puis du magicien errant, qui vient troubler de ses effets de miroir le royaume terrestre, dans une mise en abyme de la représentation, conformément aux attentes du public courtisan, rappelées en préface. La première scène se déroule aux abords du palais d'Atlante, le temps que le magicien soit battu par Bradamante et que sa création disparaisse. Mais c'est pour revenir de plus belle à la fin du premier acte, avec force esprits qui font office de ballet en finale. L'acte II est donc dominé par un système de scènes en échos où les personnages sont les jouets des apparences trompeuses : Ruggiero et Galafro courtisent Angelica qu'ils n'ont pas reconnue. Seul Orlando voit clairement qu'Angelica aime Medoro ce qui le fait sombrer dans une douleur profonde que Bradamante est la première à nommer – « O cieli, egli delira » – justement en voyant qu'il la prend pour une autre. Pour échapper au fou, elle feint de répondre à son amour, ce qui provoque la jalousie de Ruggiero, dans une inversion à la situation où c'est l'amante qui l'a surpris courtisant Angelica.

Le magicien a donc encore frappé, et recréé les effets de son palais merveilleux : les personnages se mettent à errer à la recherche de l'objet de leur désir. Medoro et Galafro cherchent Angelica, Orlando, délirant toujours, prend Medoro pour la belle fugitive, et dans leurs airs, Angelica et Ruggiero entendent les voix de leurs amants. Ce n'est pas pour rien que l'acte se termine par un ballet des fantômes du palais enchanté, reflet des égarements de tous les personnages. La résolution revient à Bradamante qui combat à nouveau le magicien grâce à l'anneau magique, et le château disparaît pour de bon. Mais le personnage du magicien fonctionne en miroir avec l'autre figure du père, Galafro. Tous les deux enferment les autres pour les protéger de l'illusion et des excès de la passion, la folie étant condamnée moralement dès la préface. Galafro veut protéger Orlando du monde qui l'a rendu fou¹, tandis qu'Atlante veut calmer ainsi les ardeurs amoureuses². C'est d'ailleurs le magicien qui joue le rôle de *deus ex machina*, inversant la tendance au désespoir des deux couples légitimes mais contrariés en révélant la vérité à Galafro, lui donnant ainsi l'occasion de faire preuve de clémence et de contenter sa cour... et la cour qui regarde le spectacle :

¹ « O là legato sia/ Et in prigion rinchiuso/ Così più non sarà gioco del mondo/ Orlando delirante e furibondo ».

² « Sian tratti a la prigione [...]/ Per sfogar dolcemente/ quest'amorosa rabbia/ Potran cantar quando saranno in gabbia ».

Ecco gli illustri amanti
Che radunò la sorte
Per dar doppio contento a la tua corte...

Si leurs titres semblent privilégier des personnages différents, *Bradamante* pour Pietro Paolo Bissari¹ et *Orlando* pour Ortensio Mauro, les deux drames ont beaucoup de caractéristiques communes. Ils occupent une position intermédiaire entre le « règne des magiciens » et les livrets plus tardifs² qui conserveront une structure alambiquée et un nombre de personnages supérieur à la moyenne du *dramma per musica* tel qu'il sera pratiqué au XVIII^e siècle. Même si les drames plus tardifs auront toujours lieu sur les îles des magiciens, les personnages seront davantage responsables de leurs déplacements à l'intérieur de ces lieux uniques. Ici, nous assistons à des rencontres entre les deux trios principaux, voire entre d'autres personnages encore et partant, nous quittons une forme de fidélité au texte source et nous entrons dans une nouvelle série d'aventures, mais ce sont encore les magiciens qui tirent les ficelles et font avancer l'intrigue et les personnages ne sont pas encore individualisés.

Le livret d'Ortensio Mauro constitue une étape décisive dans les premières réécritures de l'Arioste, au XVII^e siècle. Il est à la charnière entre un type de fonctionnement qui est sur le point de s'imposer : progressive réduction du nombre de personnages, jeu du théâtre dans le théâtre, et en même temps il conserve une soumission à la toute puissance des magiciens et des jeux spectaculaires. Son incroyable modernité explique peut-être le fait qu'on peut d'ailleurs en entendre des enregistrements contemporains³.

Si cette dernière étape nous a fait découvrir un premier « *drama* » défini comme tel, nos pérégrinations hors d'Italie nous amènent à présent à prendre en considération des fêtes théâtrales au sens propre, à Versailles puis à Vienne.

Fêtes de cour et fêtes théâtrales

De Versailles à Paris : du ballet de cour à la naissance de l'opéra français

En France, les premiers essais d'intégration de la musique et de la danse au théâtre remontent au moins à la représentation du *Ballet comique de la reine* de Beaujoyeux en 1581, première tentative en direction du « théâtre total ». Ce qui distingue tous les dérivés du ballet

¹ Nous évoquerons ce livret dans le cadre du théâtre public vénitien.

² C'est le cas en particulier des livrets de Grazio Braccioli pour les opéras de Vivaldi ou d'autres qui, sans convoquer un grand nombre de comparses, créeront des rencontres qui n'avaient pas lieu chez l'Arioste, notamment entre Alcina et le couple Angelica et Medoro ou Leone. Nous y reviendrons dans la partie consacrée à la magicienne qui semble attirer ces « rencontres au sommet ».

³ *Orlando generoso*, Agostino Steffani, enregistrement d'une représentation mise en espace, au Festival Herrenhausen, Hanover, 2008, Musica Alta Ripa, 2009.

de cour et l'opéra est le fait qu'aucun ne contient de longs passages consacrés à la poésie dramatique ou que la musique et la danse semblent ajoutées plutôt qu'intégrées à l'action¹. Une fois la paix revenue après la Fronde, le ballet de cour², un instant délaissé, s'épanouit de nouveau. En 1651, le jeune Louis XIV lui doit ses premiers succès en dansant le ballet de *Cassandra*, puis, toujours au Palais-Royal, celui des *Fêtes de Bacchus*. Au seuil de sa majorité, le roi vient d'affirmer sa passion pour un art où il excelle et auquel, durant deux décennies, il va conférer un éclat prestigieux. Mazarin comprend le parti qu'il peut tirer de ce spectacle en vogue, illuminé par l'éclat d'un adolescent adulé par sa cour car héroïsé par la grâce de la danse. Dès cette époque, se distinguent aux côtés du roi son frère Philippe, dit Monsieur, le comte de Saint-Aignan, les ducs de Guise, de Joyeuse, de Buckingham, les marquis de Villeroi, de Villequier, entourés de danseurs professionnels. Poète raffiné, Isaac de Benserade excelle dans l'art de décrire avec esprit ou ironie les acteurs, jouant habilement sur la confusion entre le rôle et l'interprète. Éclipsant ses prédécesseurs et ses rivaux, il reste maître d'un genre qui s'éteindra avec lui. Sous le nom de Baptiste, Lully débute de façon fulgurante, faisant apprécier son génie bouffon, ses dons de violoniste, de compositeur et de danseur comique. La danse ne cesse de jouer un rôle très important dans les grandes fêtes de Versailles, de Saint-Germain-en-Laye ou de Chambord, notamment dans *Les plaisirs de l'île enchantée* (1664) ou dans le *Divertissement royal* (1670). C'est lors de ce dernier spectacle, où il doit incarner tour à tour Neptune puis Apollon, que Louis XIV, âgé de trente-deux ans, décide de faire ses adieux à la scène. Bien qu'il porte toujours un vif intérêt à la danse et au ballet, son retrait rejette le genre dans l'ombre. C'est sur la scène théâtrale que le ballet trouvera un nouveau souffle³.

Le ballet *Les plaisirs de l'île enchantée*⁴ de 1664 marque le choix d'un retour à un genre chevaleresque et à un type de sujet qui avait connu son apogée en 1619⁵. L'intérêt que présente ce divertissement de cour, comme d'autres, vient de l'inspiration de l'Arioste qui y introduit ce goût du romanesque et de l'aventure épique qui était chassé du grand théâtre

¹ Buford Norman, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Liège, Mardaga, 2009, p. 16-17.

² Nous revenons sur les premiers balbutiements du ballet de cour dans la deuxième partie, consacrée aux genres.

³ Nous reviendrons plus loin sur le *Roland* de Quinault et Lully.

⁴ *Les Plaisirs de l'Isle enchantée. Course de bagues. Collation ornée de Machines, comédie meslée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine, Feu d'artifice, et d'autres fêtes galantes et magnifiques faites par le Roy à Versailles, le 7 may 1664, et continuées plusieurs autres jours*, livret d'Isaac de Benserade, Paris. R. Ballard, 1664 (Musique de Lully, Versailles).

⁵ Sur la fortune de l'Arioste dans les tournois et les ballets de cour, voir Irène Mamczarz, « Quelques aspects d'interaction dans les théâtres français et polonais des XVI^e et XVII^e siècles : drame humaniste, comédie dell'arte, théâtre musical », in Christian Bec, Irène Mamczarz (dir.), *Le Théâtre italien et l'Europe, XV^e-XVII^e siècles*, Paris, PUF, 1980, p. 193-199.

classique. Ce que doit l'opéra à l'Arioste, c'est avant tout le merveilleux féérique, ses fées, ses enchantements et ses palais créés d'un coup de baguette, que l'on rencontrera encore au XVII^e siècle. À ce titre, le Tasse apporte aussi bien que l'Arioste un renouvellement de la représentation des fées à l'époque, tous deux attribuant un pouvoir entre magie et charme réel aux magiciennes Armida et Alcina. Cet aspect nouveau du romanesque qui était banni de la littérature trouve refuge dans l'opéra. Nous reviendrons sur l'étape fondamentale que constitue le *Roland* de Lully dans l'histoire de la tragédie lyrique. Mais, pour l'heure, suivant la lignée des magiciens, Atlante et Alcina, nous nous concentrons sur trois « opéras » aux formes radicalement différentes : la tragédie lyrique de Danchet et Campra à Paris, la fête théâtrale de Pariati et Fux à Vienne, et le *dramma per musica* de Leopoldo de' Villati et Graun à Berlin, que nous rapprochons en vertu de leur traitement des magiciens, et surtout de l'évolution de la magicienne Alcina.

2. Du démiurge au tyran : un questionnement sur le pouvoir ?

L'Alcine de Danchet et Campra¹

La présence de personnages de l'Arioste dans l'opéra français après Lully nous indique la familiarité du public avec l'épopée de la Renaissance. Mais après Roland, c'est une autre magicienne qu'Armide qui est choisie par Antoine Danchet, librettiste dont le nom est attaché à un seul musicien, pour la tradition, à l'instar de Quinault. Après sa première collaboration avec Campra en 1698 lors de la création d'un divertissement pour la duchesse de la Ferté, *Vénus, feste galante*, il deviendra son librettiste attitré². Dès la lecture de la liste des personnages, nous notons une surprenante absence de Roger. Alcine est amoureuse d'Astolphe qui prend les attributs du guerrier infidèle. Astolphe se détache donc du chœur des « héros et héroïnes enchantés par Alcine » auquel il appartenait chez l'Arioste. Le reste du chœur est constitué des « amants et amantes du labyrinthe d'amour », dénomination précieuse pour désigner l'île où règne la magicienne. Elle prend en effet une importance annoncée par le titre par rapport à l'Arioste, où elle n'était que l'instrument pour servir les projets du

¹ *Alcine*, tragédie d'Antoine Danchet, Paris, Christophe Ballard, 1705 (musique de Campra, Académie royale de musique)

² Il était venu de Chartres à Paris pour prendre en charge, moyennant une rente viagère, l'éducation des enfants de Mme Colbert de Turgis. Cette première collaboration lui donne le goût d'écrire pour le théâtre. Modeste précepteur, il deviendra une personne en vue, puisqu'il entre dans les années 1710 à l'Académie des inscriptions et des belles-lettres, il accède ensuite à l'Académie française pour devenir en 1727 le directeur du *Mercur* de France, poste en vue et qui rapportait beaucoup d'argent. Pour une monographie consacrée au compositeur, et, partant, à son librettiste, voir Maurice Barthélemy, *André Campra 1660-1744*, Arles, Actes Sud, 1995.

magicien. Athlant et Alcine s'associent pour tenter de séparer le couple Astolphe-Mélanie dont ils sont respectivement amoureux. Mais leurs artifices ne parviennent pas à changer les sentiments et ils ne font qu'enfermer les amants, que Mélisse délivre. Dans le traitement de Danchet, Athlant et Astolphe ne sont pas approfondis, passant au second plan derrière les deux héroïnes, Mélanie et Alcine, dévorées par la passion amoureuse. Pourtant, c'est à Athlant que revient la conclusion de la tragédie, affirmant que le bonheur conquis par Astolphe et Mélanie deviendra « leur supplice », le temps jouant son rôle. Maurice Barthélémy revient sur la collaboration entre librettiste et compositeur au sujet de cette conclusion¹. Danchet avait écrit « ton supplice » (celui d'Alcine). Campra, qui modifiait souvent les paroles de son librettiste a préféré « leur supplice ». Le changement de possessif paraît plus logique au musicologue, qui oublie l'Arioste au profit de considérations générales sur le couple : « la passion amoureuse se nourrissant de l'inconstance doit changer souvent d'objet pour se renouveler ».

Mais le librettiste, qui avait bien lu le poète ferrarais, inscrivait le personnage dans l'épopée où, instrument provisoire du magicien, la fée était ensuite abandonnée à son triste sort, la douleur qui ne pouvait trouver sa fin dans la mort et la condamnait à une fuite en avant... sur les scènes lyriques qu'elle allait hanter longtemps de ses « fuggirò »², ou « ove fuggo, infelice ? »³. Campra suit la même définition du personnage que Haendel, lorsque, en s'éloignant du modèle lulliste, par la « mobilité et variété de l'accompagnement » et la « présence constante du récitatif accompagné », il chante les passions⁴. Toutefois, ce qui fait les plus belles pages de l'opéra italien n'est pas au goût du public français. L'opéra, qui connaît peu de succès, n'est jamais repris. Le musicologue résume l'opéra à une « tragédie sentimentale où l'on voit une magicienne, réputée sanguinaire, devenir une créature sensible, émouvante et qui s'humanise. La solution finale reste bâtarde. Si le couple des amants est sauvé *in extremis*, Alcine disparaît dans les enfers ». Selon lui, « elle souffre de son manque d'action. Deux personnages agissent : Alcine et Athlant, deux autres sont passifs, Mélanie et Astolphe. La tragédie ne s'articule pas sur de puissants ressorts qui déclenchent l'action. Il n'y a même pas d'action mais une simple exposition jusqu'à l'acte IV où, à la scène 3, on

¹ *Ibid.*, p. 189.

² Dans le livret de Saracinelli pour la cour des Médicis.

³ Dans le livret de Haendel sur la scène londonienne.

⁴ *Ibid.*, p. 194.

assiste aux retrouvailles de Mélanie et d'Astolphe. Le seul élément qui porte l'action provient du merveilleux, celui du monde des magiciens et des magiciennes »¹.

Si les magiciens tirent encore les ficelles de la dramaturgie, le personnage est sur la voie d'une évolution qui sera parallèle à celle qu'il connaît sur les scènes lyriques, à la cour de Vienne et de Berlin, où la tyrannie des passions semble servir de contre-exemple cathartique à un public aristocratique.

L'Angelica vincitrice di Alcina, de Pariati et Fux²

Homme de loi par sa formation, emprisonné à Modène pour trahison, Pietro Pariati (1665-1733) s'installe à Venise³ d'abord, où il débute son activité théâtrale en collaboration avec Apostolo Zeno, puis à Vienne, où il assume la fonction de poète impérial, de 1714 à 1718, d'abord seul puis en collaboration avec Zeno. Son parcours reflète les évolutions du siècle, ses choix stylistiques et formels sont à lire à la lumière des rapports entre public et théâtre. Ainsi, son choix des cinq actes pour les tragicomédies favorise l'insertion de ballets et intermèdes, tandis que le désir de dépasser les frontières du drame sérieux en privilégiant le comique participe déjà d'un changement de goût et de la vie à la cour. On lui attribue 71 livrets et 12 intermezzi⁴.

En 1716, comme les années précédentes, les trois grands opéras représentés à la cour furent tous rédigés par Pariati⁵. D'abord, *Il finto Policare*, la tragicomédie mise en musique par Conti pour le carnaval, constitue la première contribution viennoise au genre de la tragicomédie, à la suite de l'*Anfitrione* de Venise en 1707. Dans ce genre, les scènes comiques sont partie intégrante de l'action principale, comme c'était le cas au XVII^e siècle, avant les tentatives de réforme du livret menées par les membres de l'Arcadie. Au cours de la même année, Pariati compose la fête théâtrale *Angelica vincitrice d'Alcina* qui, mise en musique par Fux, fut représentée sur l'étang du parc de la résidence d'été « Favorita auf den Weiden » (aujourd'hui Teresianum), à l'occasion de la naissance de l'archiduc Leopold (héritier du trône) et de la victoire du Prince Eugen sur les Turcs à Peterweiden. Cette œuvre eut de nombreux spectateurs, dont Lady Mary Wortley Montague qui, dans une lettre à Alexander Pope, en fait un compte-rendu enthousiaste. Le dernier spectacle est une reprise du *dramma*

¹ *Ibid.*, p. 233.

² *Angelica vincitrice di Alcina*, festa teatrale, *poesia* de Pietro Pariati, Vienne, Van Ghelen, 1716 (Musique de Johan Joseph Fux, Grande Pescheria dell'imperiale Favorita)

³ Nous y reviendrons plus en détail en évoquant le théâtre public.

⁴ Giovanna Gronda, *op. cit.*, p. 10.

⁵ Herbert Seifert, « Pietro Pariati poeta cesareo », in Giovanna Gronda, *op. cit.*, p. 45-73.

per musica en cinq actes *Costantino*. Pariati dans ses livrets ne se limite pas à traiter ironiquement les événements de la cour contemporaine mais exerce les instruments de la parodie sur de grandes œuvres poétiques comme *Don Chisciotte in Sierra Morena* en 1719 où un duo de serviteurs utilise comme base du mètre et de la rime certains mots d'une partie de l'air de *Xersès* écrit par Minato en 1654 pour l'opéra vénitien conservé par Stampiglia dans sa réécriture pour Rome en 1694 et connue aujourd'hui par la forme que lui donna Haendel dans le fameux *largo* qu'il mit sur ce texte à Londres en 1738 : « Ombra mai fu/di vegetabile/cara ed amabile/soave più » qui devient « villan più sordido/villan più ruvido/villan più critico/villan più rustico/più detestabile/più bastonabile/mai non vi fu ». Selon Reinhard Strohm¹, un trait caractéristique de Pariati, qui le distingue de ses contemporains Salvi et Stampiglia, est son rapport au comique. La tragicomédie est le genre où il conteste la définition sociale du comique et refuse de séparer nettement genres et sujets dramatiques. Dans l'œuvre qui nous occupe, on constate surtout la permanence du spectaculaire au-delà du XVII^e siècle dans la fête théâtrale, avec tous les ingrédients des spectacles précédents.

Toutes les scènes se déroulent dans le royaume magique d'Alcina. Beaucoup d'allégories interviennent : les esprits de l'amour, les ombres et les vertus héroïques souvent représentées en fin de scène ou d'acte dans les nombreux chœurs et ballets. Le décor était adapté à l'environnement du parc : l'étang et ses deux îles servaient de fondement à l'architecture scénique. L'eau entre les deux îles était recouverte d'une passerelle qui représentait le sol du palais. Des perspectives peintes pouvaient être utilisées. Le livret mentionne des changements à vue dans chaque acte ainsi que d'autres apparitions et machines². Le premier se termine par un ballet en cinq parties des Furies et des Esprits, qui se joue dans le château d'Alcina. Après la capture du couple par Alcina, un monstre jaillit d'un rocher en flammes. Plus tard, quatre bateaux apparaissent dans le canal. Au troisième acte, le château d'Alcina s'entrouve pour que les prisonniers puissent être libres. Les îles bienheureuses deviennent visibles avec une échappée sur les lauriers. À la fin heureuse de l'opéra, apparaît la *Felicità Pubblica* sur une machine aérienne et triomphale. D'après Ulrike Dembski-Riss, « L'opéra, avec ses grands chœurs, son décor fastueux et des finales dansés,

¹ Reinhard Strohm, « Pietro Pariati librettista comico », in Giovanna Gronda, *op. cit.*, p. 73-113.

² Deux pages sont consacrées aux « Mutazioni di scene » et aux « Altre apparenze e macchine ». Tout l'apparat de la fête naît de l'invention de Ferdinando Galli da Bibiena, ingénieur théâtral et architecte de Sa Majesté.

est un exemple magistral du théâtre baroque, dans lequel le texte, la musique et la représentation scénique coopèrent spectaculairement »¹.

Il n'y a aucune référence directe à la cour autrichienne, cependant on peut voir, dans l'antagonisme entre Alcina et Angelica, le conflit archétypal entre une bonne et une mauvaise princesse², Angelica symbolisant la clémence du roi juste contre le tyran cruel que représente Alcina. On peut en outre percevoir un jugement moral dans le fait qu'Alcine fonctionne comme repoussoir, ne suscitant pas la moindre sympathie chez le spectateur³. Elle n'est pas encore humaine comme chez Haendel même si l'on peut déceler les prémices de sa conversion prochaine. En effet, si la forme sacrifie au spectaculaire de la cour, le livret représente un moment charnière, au point que l'on peut parler d'appartenance à l'*opera seria*⁴, appartenance problématique comme celle du livret de Braccioli ou d'*Alcina* pour Haendel. Le texte se rapproche, notamment dans sa dimension magique, de l'*Orlando furioso* mais aussi de l'*Orlando finto pazzo* de Braccioli, que Pariati aurait pu voir juste avant de quitter Venise pour Vienne en 1714 : Ruggiero, soumis au pouvoir d'Alcina, ne reconnaît pas Bradamante qui se fait passer pour Astolfo chez Pariati. Chez Braccioli, il est aidé par le vrai Astolfo mais ne reconnaît pas Bradamante par effet de la magie d'Alcina, rompue grâce à l'anneau au début de l'opéra. Le laurier éternel est la source du pouvoir d'Alcina, comme l'urne contenant les cendres de Merlin. Toutefois, la magie commence à être mise à mal dans l'acte III, 3, de manière plus tardive que chez Braccioli. La magicienne de Pariati⁵ a en commun avec celle de Haendel la perte de ses pouvoirs et l'expression de sa faiblesse (III, 3). La magicienne de Pariati partage aussi avec Ersilla de l'*Orlando finto pazzo* le fait de tomber amoureuse de son ennemi, Bradamante-Astolfo ici, Bradimart chez Braccioli. On retrouvera ce schéma dans l'*Alcina* de Haendel mais avec une autre magicienne, Morgana, sœur et alliée d'Alcina (comme dans l'épopée) qui tombe amoureuse de Bradamante. C'est encore à la source de l'Arioste qu'il faut remonter pour expliquer ces variations autour de la confusion par Fiordispina de Bradamante avec son frère jumeau Ricciardetto.

¹ Ulrike Dembski-Riss, « Bühnenarchitektur und Bühnendekoration in den Wiener Operaufführungen zur Zeit von Johann Joseph Fux », in Arnfried Edler, Friedrich Wilhelm Riedel, *Johann Joseph Fux und seine Zeit : Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*, Laaber, 1996, p. 189.

² *Ibid.*, p. 187-202.

³ La première véritable rencontre des deux personnages dans un même livret est le fait de Grazio Bracciolo. Dans son *Orlando furioso* de 1713, il fait de la magicienne une protectrice bienveillante des jeunes amoureux, une alliée de cette autre magicienne qu'est Angelica.

⁴ Le nombre de personnages et la structure des scènes qui se terminent par des airs marquant la sortie des personnages semblent en partie conforme à ce genre sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

⁵ Après avoir été inspiré par Braccioli, il aurait à son tour influencé Marchi et Fanzaglia dont s'est inspiré le librettiste de Haendel.

Notons également que les livrets de Danchet et de Pariati marquent les dernières apparitions du magicien Atlante, qui disparaîtra au XVIII^e siècle au profit d'Alcina – ou de Zoroastro – laquelle récupère ici le « secret » du palais d'Atlante de Rospigliosi : un objet sacré¹ comme source de son pouvoir et base de son palais ou royaume.

En revanche, pour restreindre le cadre aux jardins enchantés de la magicienne qui répondent à l'idéal pastoral de la cour, Pariati écarte Orlando et sa folie, feinte ou réelle, contrairement à Braccioli et à ses successeurs qui feront souvent cohabiter les magiciennes Angelica et Alcina avec le chevalier fou d'amour, comme Leopoldo de' Villati à la cour de Berlin.

Alcina dans *Angelica e Medoro*, de Leopoldo de' Villati et Graun²

Carl Heinrich Graun est un chanteur et compositeur allemand, proche de Frédéric II et directeur du tout nouvel opéra de Berlin. Il constitue, après Hasse, le principal représentant de l'opéra italien en Allemagne³. L'adresse au lecteur de Leopoldo de' Villati laisse entendre que l'épopée de l'Arioste est bien connue à la cour de Berlin :

La azione si rappresenta nell'isola d'Alcina. Chiunque conosce il famoso poema dell'Ariosto, conosce ancora questi personaggi. Il presente dramma non abbisogna d'argomento.

Toutefois, il avoue avoir modifié de façon significative l'intrigue, pour servir le spectacle :

Ma sono stati fatti molti cangiamenti nello sceneggiamento per servire alla brevità ed alla comodità della rappresentazione, senza però troppo toccare allo stile.

Les personnages du prologue sont indépendants du reste du livret : « Il Genio della Prussia, il genio della Russia ». Il est écrit et mis en musique par deux autres auteurs : « la poesia è del sig. Abate Landi, la musica è del sig. Federico Reinhardt, maestro di cappella di sua maestà il re di Prussia ». La conclusion en est que seuls les arts sont dignes d'amuser nos souverains :

¹ Laurier chez Pariati, urne chez Rospigliosi, comme chez Braccioli.

² *Angelica e Medoro, dramma per musica con Prologo*, Berlino, appresso Haude e Spener, [1749] 1776 (musique de Carl Heinrich Graun, Regio teatro di Berlino)

³ S'il compose d'abord des opéras *seria* traditionnels (*Rodelinda*, *Artaterse*, *Catone in Utica*, *Lucio Papirio*, *Adriano in Siria*, *Demofonte*), il devient par la suite le fer de lance berlinois des réformes dramatiques préconisées dans l'entourage de Frédéric II (*Cesare e Cleopatra*, *Cinna*, *L'Europa galante*, *Ifigenia in Aulide*, *L'Armida*, *Britannico*...). Frédéric II est en outre l'auteur du livret de *Motezuma* (1755), qui est, d'après Voltaire, l'opéra le plus achevé de Graun.

Voi comparite, Angelica e Medoro, e gli altri coranti, cavaliere ed amanti. Ogni atto vostro attesti al prence quanto l'arti ed io abbiam di contentarlo un bel desio.

Comme chez Pariati, les personnages d'Angelica et Alcina s'opposent dans un système manichéen où elles représentent le bien et le mal. Alcina apparaît en magicienne cruelle, qui veut séduire Medoro à tout prix et se débarrasser de l'importun Ruggiero. Pourtant, les Furies qu'elle invoque sont impuissantes face à l'amour pur des deux amants. Il ne lui reste que sa cruauté et la torture : elle veut que Medoro boive un poison sous les yeux d'Angelica enchaînée. Mais la cruelle magicienne ne lui a administré qu'un somnifère, pensant que le désespoir suffirait à la tuer. Ménageant un effet spectaculaire, ce rebondissement n'intervient qu'au troisième acte. La folie d'Orlando occupe une scène, et se développe selon les schémas repris de Quinault, comme l'indique le librettiste. Mais il ne s'agit que d'un des nombreux rebondissements. C'est finalement une autre magicienne qui sauve les amants enchaînés, Melissa, venue ramener Ruggiero à la raison. Enfin, la fonction de *deus ex machina* est remplie par un personnage mythologique, Vénus, qui rappelle Orlando à la gloire et neutralise la magie noire d'Alcina. Comme à la cour des Médicis au siècle précédent, dans le *Medoro* de Salvadori, ce sont les dieux qui ont le dernier mot. Le mal est terrassé et le spectacle peut se terminer par un grand ballet en trois actes, à la française.

Dans le cadre de l'opéra de cour, le personnage de la magicienne amorce une évolution vers une humanisation qui sera développée sur les scènes « publiques » sur lesquelles nous reviendrons. Toutefois, les sujets privilégiés dans les cours des XVII^e et XVIII^e siècles sont majoritairement les épisodes de l'Arioste qui mettent en scène des actions nobles et les personnages proches de la pastorale.

3. L'Arcadie, ou l'opéra comme miroir de la noblesse

Les premiers opéras de l'histoire répondaient aux aspirations savantes et « archéologiques » d'une élite qui entendait ressusciter les modèles disparus de la théâtralité antique¹. Les sujets choisis ne pouvaient donc être que mythologiques dans un cadre pastoral, ces choix étant dictés par un désir de vraisemblance narrative : avec des modalités de communication si peu réalistes (parler et déclamer en chantant), il était logique de donner vie

¹ Cf. Paolo Fabbri, *La naissance de l'opéra en Italie*, in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 4, Histoire des musiques européennes*, Arles-Paris, Actes Sud, 2006, p. 554.

à des personnages et des histoires de fantaisie, situés dans des dimensions non humaines et dans des temps et des lieux non précisément identifiables. Mais ce type de sujet demeure la règle bien au-delà de la naissance de l'opéra, dans le cadre de la création de cour. Les tendres amours d'Angelica et Medoro feront les délices des courtisans européens pendant deux siècles, ressaisies par l'Arcadie qui adaptera, en particulier à la scène, l'histoire d'amour naissante au milieu des bois dans une modeste cabane de berger. Pourtant, cette intrigue ne constitue qu'un bref épisode pris au sein des aventures de la belle qui occupent la première partie de l'épopée de l'Arioste. Les amours d'Angelica, qui deviennent un sujet de prédilection à la cour, étaient en outre les plus subversives qui soient, la reine du Catai épousant un simple écuyer pour son beau visage¹. Paradoxalement, les personnages d'Angelica et Medoro seront le miroir dans lequel se plaira à se mirer la noblesse courtisane, oubliant les nombreuses aventures de la belle, qui seront mises à l'honneur dans le cadre du théâtre public vénitien.

Angélique, la fugitive

Princesse chinoise, fille de Galafro, roi du Catai, elle est venue avec son frère Argail détruire la cour de Charlemagne par des armes magiques. Sa beauté, qu'elle perçoit comme un don fatal², fait d'elle une éternelle fugitive pour échapper aux poursuites des paladins Orlando, Rinaldo, et autres princes, chrétiens et sarrasins. Charlemagne la confie au vieux Naymes et la promet, entre Orlando et Rinaldo, à celui qui aura exterminé le plus d'infidèles. L'épopée s'ouvre sur sa fuite dans la forêt où elle échappe à Rinaldo et Ferrau pour tomber sur Sacripante. Elle profite de son duel avec Rinaldo pour leur filer entre les doigts et rencontre un vieux sorcier déguisé en ermite qui tente d'abuser d'elle. Tombant de Charybde en Scylla, elle est enlevée par des corsaires d'Ébude qui l'enchaînent à un rocher en pâture à un monstre marin. Libérée par Roger qui lui donne l'anneau qui rend invisible (juste retour des choses, car c'est à elle que Brunello, spolié par Bradamante, l'avait dérobé), elle échappe à ses avances grâce à son talisman magique et trouve asile chez un vieux berger. Ayant le projet de retourner dans son royaume en Inde, elle se met en quête d'un protecteur et, en

¹ Nous reviendrons sur la question de la différence sociale dans la deuxième partie, dans le cadre de la tragédie.

² « C'est à cause de lui que le roi de Tartarie Agricane a défait mon père Galafro qui, dans l'Inde, était grand khan du Catai ; et que depuis j'en suis réduite à changer d'asile soir et matin. Puisque tu m'as ravi fortune, honneur, famille, et puisque tu m'as fait tout le mal que tu peux me faire, à quelles douleurs nouvelles veux-tu me réserver encore ? », VIII, 43. Remarquons que la confusion entre Chine et Inde, comme ailleurs propice au déploiement de l'imagination, était présente dès l'origine, chez l'Arioste.

femme calculatrice et intéressée¹, approche le palais enchanté d'Atlante. Protégée des enchantements du magicien grâce à son anneau, elle choisit d'apparaître à Sacripante qu'elle juge mieux apte à servir son dessein², mais c'est sans compter Orlando et Ferraù, qui lui emboîtent le pas. C'est donc par pur intérêt qu'elle les sauve des enchantements d'Atlante avant de changer d'avis par la suite³. Si le narrateur ne manque pas de souligner son ingratitude, notamment à l'égard d'Orlando, elle n'est pas exempte d'autocritique⁴ et, à ce titre, est un personnage ambivalent. C'est au moment où son orgueil est trop grand que l'amour la « punit »⁵, la rendant de ce fait plus humaine et généreuse.

Dans les bois, elle rencontre Medoro blessé, le soigne et en tombe amoureuse, l'épouse sans la moindre hésitation alors qu'il n'est qu'un simple écuyer, elle qui a refusé les avances de la fine fleur des paladins. Elle quitte l'Europe pour convoler au Catai. Sur le point de partir, elle croise Orlando devenu fou au point de ne pas la reconnaître⁶ et lui échappe

¹ « Elle aurait voulu volontiers avoir pour escorte Orlando ou Sacripante, non pas que l'un lui fût plus cher que l'autre, car elle s'était toujours montrée rebelle à leurs désirs ; mais devant, pour regagner le Levant, passer par tant de villes, de châteaux, elle avait besoin d'un guide, d'une escorte, et elle ne pouvait avoir en d'autres une plus grande confiance », XII, 24.

² « Elle ne sait pas lequel des deux il lui vaudrait le mieux avoir avec elle, du comte Orlando ou du fier roi de Circassie. Orlando pourra la défendre plus vaillamment et plus efficacement dans les moments périlleux ; mais si elle en fait son guide, elle risque d'en faire son maître, car elle ne voit pas comment elle pourrait s'en faire constamment obéir, ou même le renvoyer quand elle n'aura plus besoin de lui.

Quant au Circassien, elle pourra le renvoyer quand il lui plaira, l'eût-elle déjà fait monter au ciel. Cette seule raison la décide à le prendre pour escorte, à se fier à sa foi et à son zèle. Elle ôte l'anneau de sa bouche, et montre son visage sans voile aux regards de Sacripante. Elle croit s'être montrée à lui seul, mais soudain Orlando et Ferraù surviennent », XI, 27-28.

³ « Quand elle les eut assez éloignés du palais pour ne plus craindre que l'enchanteur maudit pût exercer sur eux son pouvoir pernicieux, elle porta à ses lèvres de rose l'anneau qui lui avait fait éviter plus d'un danger. Soudain, elle disparut à leurs yeux, les laissant comme insensés et stupéfaits.

Son premier projet était de prendre avec elle Orlando ou Sacripante qui l'aurait accompagnée dans son retour au royaume de Galafro, dans l'extrême Orient ; mais soudain il lui vint un profond dédain pour tous les deux. Changeant en un instant de résolution, elle ne voulut rien devoir à l'un ni à l'autre, et pensa que son anneau lui suffirait pour les remplacer », XII, 34-35.

⁴ « Angelica, invisible et seule, poursuit son chemin, le visage troublé. Elle regrette qu'une trop grande précipitation lui ait fait laisser le casque près de la fontaine : « J'ai fait une chose qu'il ne m'appartenait pas de faire, se disait-elle à elle-même, en enlevant au comte son casque. C'est là la première récompense, et elle est assez étrange, de tant de services que je lui dois !

C'est dans une bonne intention, Dieu le sait, que j'ai enlevé le casque, bien que l'effet produit ait été tout autre que ce que j'espérais. Ma seule pensée fut de mettre fin au combat, et non pas de donner l'occasion à cette brute d'Espagnol de satisfaire aujourd'hui son désir ». Ainsi elle allait, s'accusant elle-même d'avoir privé Orlando de son casque », XII, 63-64.

⁵ « Amour voyant tant d'arrogance ne veut pas la supporter plus longtemps. Il se place à l'endroit où gît Medoro, et attend la belle au passage, une flèche toute prête sur son arc. Quand Angelica voit le jouvenceau se traîner languissant et blessé, et, quoique près de la mort, se plaindre plutôt de ce que son roi soit sans sépulture que de son propre mal, elle sent une pitié inaccoutumée pénétrer jusqu'au fond de sa poitrine, par une porte inusitée. Son cœur, jusque-là si dur, devient tendre et sensible, surtout après que Medoro lui a raconté son aventure », XIX, 20.

⁶ Chant XXIX, 58-74.

définitivement pour quitter l'épopée à la moitié du chemin narratif, alors qu'elle a dominé les premiers chants de ses passages éphémères¹.

Contrairement au relatif conformisme narratif que semblent entraîner les personnages de Bradamante et Roger, les aventures d'Angélique et Médor font déployer à leurs auteurs des trésors d'imagination. Si les différents livrets retiennent des figures très différentes d'Angelica, c'est que la belle a de multiples facettes.

Angélique, bergère amoureuse.

Le cadre de la naissance de l'amour entre Angélique et Médor est déjà dans l'épopée celui de la pastorale, qui sied parfaitement à l'idéal des poètes arcadiens². Souvent, les librettistes font preuve de fidélité à l'Arioste, en condensant encore les étapes. C'est le plus naturellement du monde que, dans ce contexte idyllique, la belle se laisse aller à ce que le poète semble le seul à considérer comme une « faiblesse »³. La question de leur différence de statut qui constituera l'essentiel de l'intrigue de certains librettistes, retenant le tragique du dilemme, n'est évoquée que par le chancre épique qui relève non sans ironie l'incongruité de cette union⁴. Leurs amours s'épanouissent en parfaite harmonie avec la nature, au cœur de la forêt⁵. C'est à l'occasion de leurs repos qu'ils laissent des traces de leur bonheur gravées sur les écorces des arbres et sur les rochers, traces qui seront le déclencheur de la folie d'Orlando, forcé d'en croire ses propres yeux⁶. L'autre preuve, qui sera facilement transposée au théâtre, sera le bracelet⁷ offert par Orlando, laissé en remerciement au bon berger et à sa femme. Le

¹ Après le chant XXIII, milieu de l'épopée, où Orlando lit les inscriptions et bascule dans la folie, elle n'apparaît que pour échapper de justesse au fou au cours de son départ au chant XXIX, 58-74, puis elle n'est plus citée que très rarement et notamment lorsque Rinaldo guérit de sa passion en buvant à la source de désamour, XLII, 67.

² « Le berger habitait une assez bonne et belle chaumière, située dans le bois, et blottie entre deux collines. Il l'avait peu de temps auparavant rebâtie tout à neuf, et il avait avec lui sa femme et ses enfants. C'est là que la blessure de Medoro est promptement guérie par la donzelle. Mais, en moins de temps, elle se sent atteinte elle-même d'une blessure plus grande », XIX, 26.

³ « Angelica laissa cueillir à Medoro la première rose, non encore effleurée, du beau jardin où personne n'avait été assez heureux pour mettre les pieds. Afin de légitimer sa faiblesse, on célébra les saintes cérémonies du mariage, sous les auspices de l'amour, et avec la femme du berger pour marraine », XIX, 33.

⁴ « Oh, si tu pouvais jamais revenir à la vie, combien ta peine serait cruelle, ô roi Agricane, toi envers qui elle se montra si dédaigneuse, et qu'elle repoussa d'une façon si dure et si inhumaine ! Et toi, Ferrau, et vous, au nombre de plus de mille, dont je passe les noms, qui avez accumulé tant de prouesses pour cette ingrate, combien il vous serait douloureux de la voir maintenant aux bras de celui-ci ! », XIX, 32.

⁵ « Soit qu'elle restât enfermée ou qu'elle sortît de la cabane, elle avait jour et nuit le jeune homme à son côté. Matin et soir, elle parcourait l'une et l'autre rive, foulant aux pieds les vertes prairies. Dans le milieu du jour, tous deux se mettaient à l'abri sous une grotte non moins commode et agréable que celle qu'Énée et Didon, fuyant l'orage, rendirent jadis témoin fidèle de leurs secrets », XIX, 35.

⁶ Chant XXIII, 102-130.

⁷ « Quand Angelica jugea qu'elle avait assez longtemps séjourné dans cet endroit, elle résolut de retourner dans l'Inde, au Catai, et de placer la couronne de son beau royaume sur la tête de Medoro. Elle portait au bras un

dernier rebondissement de leurs aventures dans l'épopée, avant leur départ pour l'Inde, sera la rencontre avec Orlando, sur la plage au moment où ils cherchent un navire entre Gironne et Barcelone. Cet épisode, narré en quelques strophes, est celui qui connaît le plus de variantes à la scène, la confrontation constituant un moment privilégié au théâtre. Le paladin, fou au point de ne pas la reconnaître, veut s'en saisir avec l'appétit d'une bête fauve et le pauvre Medoro manque de perdre la vie en voulant la défendre mais elle échappe de justesse, grâce à l'anneau magique, au fou qui doit se contenter de sa jument, dont il s'empare avec autant de joie que s'il se fût agi d'une demoiselle. En conclusion de cet épisode, le narrateur prend parti contre Angelica, paradigme de toutes les femmes cruelles¹.

L'enjeu de cette série de livrets que nous définirons comme « arcadiens » sera l'amour des deux jeunes gens dans les bois et leurs stratégies d'évitement de celui qui est assez fou pour vouloir les séparer, qu'il soit Orlando ou un autre chevalier.

Le Medoro florentin²

La narration théâtrale des aventures du *Medoro* d'Andrea Salvadori³, mis en musique par Marco da Gagliano⁴ en 1619, est suspendue dans le temps de la pastorale et située dans les forêts de France. La langue raffinée toscano-arcadique du poète dramatise le problème

bracelet d'or, orné de riches pierreries, que le comte Orlando lui avait donné, en témoignage du bien qu'il lui voulait. Elle le possédait depuis longtemps.

Morgana le donna jadis à Ziliante, pendant qu'elle le retenait captif dans le lac. Celui-ci, après avoir été rendu à son père Monodant, grâce au bras et à la valeur d'Orlando, donna le bracelet au comte. Orlando, qui était amoureux, consentit à passer à son bras le cercle d'or, dans l'intention de le donner à sa reine, dont je vous parle », XIX, 37-38.

¹ « Il aurait traité de même sa dame, si elle ne s'était pas cachée, car il ne distinguait plus le noir du blanc, et croyait être utile en nuisant à tout le monde. Ah, que maudits soient l'anneau et le chevalier qui l'avait donné à Angelica. Sans lui, Orlando se serait vengé, et du même coup en aurait vengé mille autres.

Et ce n'est pas celle-là seulement qui aurait dû tomber aux mains d'Orlando, mais toutes celles qui existent aujourd'hui, car, de toutes façons, elles sont toutes ingrates, et, parmi elles, il ne s'en trouve pas une de bonne », XXIX, 73-74.

² *Il Medoro*, di Andrea Salvadori, Florence, Pietro Cecconcelli, 1623 (musique de Marco da Gagliano, Palazzo Granducale)

³ Contrairement à l'opéra-ballet de Caccini, *Il Medoro* n'est défini par son auteur que comme *favola* et dans la dédicace, l'auteur confond le personnage et le livret : « si [son altesse] ne voit pas dans mon Medoro la beauté par laquelle il se fit aimer de cette reine d'autrefois, elle pourra au moins reconnaître en lui le même dévouement envers ses princes que celui de son auteur ».

⁴ Marco da Gagliano (1582-1643). En 1609, la réputation de Marco da Gagliano, par ses activités au sein de l'Accademia degli Elevati, lui vaut de devenir maître de chapelle de la cour des Médicis, aux services desquels il est tour à tour compositeur, chanteur et musicien (théorbe), et chef d'orchestre, dans toutes sortes de productions musicales, ballets, intermèdes, opéras, oratorios, tournois, madrigaux. Les œuvres de Gagliano qui méritent d'être considérées comme des opéras en vertu de leur cohérence poétique et de leur continuité musicale sont toutes nées de sa collaboration avec Andrea Salvadori : *Lo sposalizio di Medoro e Angelica* mais aussi *La Flora*, et deux drames aux sujets sacrés, *La regina Sant'Orsola* et *La istoria di Iudit*. Dans la *Flora*, opéra en cinq actes et un prologue, se révèle particulièrement la prédilection de Gagliano pour les danses chorales, qui fonctionnent ici comme des *intermedi*. L'œuvre se singularise aussi par l'introduction précoce d'éléments *buffi* par le personnage de Pan.

éthique d'un amour trop spontané et trop sensuel de la noble voyageuse pour le pauvre écuyer. Le cadre général du récit est donné par des personnages issus de la mythologie classique, les dieux disputant aux magiciens la baguette de l'opéra naissant. Les personnages de l'épopée, « Angelica, Medoro, Sacripante re di Circassia, Selvaggio pastore ospite d'Angelica e Medoro, Ombra di Dardinello re d'Alzerbe » apparaissent comme les marionnettes d'un théâtre suspendues aux fils des dieux de l'amour et sont entourés d'un « Coro di pastori, Coro di ninfe della corte di Venere ».

L'intrigue présente un antefact minutieusement résumé par le poète dans *L'argomento*, présupposant que les destinataires ne connaissent pas le poème¹ d'où elle est tirée :

Medoro nato in Tolomitta d'oscura stirpe ma dotato d'estrema bellezza, amò con tanta fede Dardinello Rè d'Alzerbe suo signore che essendo questi rimasto morto in una battaglia sotto Parigi, egli con mirabil'esempio di fedeltà, passando di notte per mezzo il campo nemico, andò a cercare tra innumerabili cadaveri il corpo dell'amato re, per dar a quello il dovuto onore di sepoltura. Avendolo felicemente trovato e con esso in spalla tornando all'alloggiamenti, fu veduto da cavalieri nemici, i quali ferendolo con un'asta in mezzo al petto, lo lasciarono in terra per morto. Giunse, dove il misero giovine era vicino a perder la vita, Angelica regina del Cataio, bellissima sopra tutte le donzelle della sua età, ma oltremodo altiera, e sprezzatrice d'amore ; questa avendo da lui inteso il miserabil successo, fatta pietosa della sua disavventura, prima con un'erba gli arrestò il sangue, e poi facendolo condurre nel vicino albergo di un pastore, ivi tanto si trattenne, che in tutto lo rese sano di quella ferita. In questo tempo, avendo veduto nel giovine meravigliosa bellezza, e costumi nobilissimi, ella, che aveva prima sprezzate le nozze del re de' Tartari, e del re de' Circassi, e l'amore dei primi cavalieri della corte di Francia, e di Spagna, vinta da estremo amore, antepose Medoro a ogni altro, e lo prese per suo consorte. L'istoria di questi amanti è descritta in universale dall'Ariosto, i particolari accidenti di essa, e come questi pervennero al fin de' loro amori, sono propri di questa favola, descritti però con quella brevità, che richiede la musica, per la quale è stata composta.

Le héros éponyme est présenté par la Fortune qui remplit la fonction de Prologue, annonçant l'enjeu narratif et s'attribuant le mérite d'offrir à Medoro, « né dans la misère », une couronne dorée :

[...] Nelle selve di Francia oggi discesa
Nato in povera sorte, al bel Medoro,
Darò corona d'oro,
D'amor intenta a fecondar l'impresa
Poscia di quì partendo in altra parte
Andrò le glorie a fecondar di Marte.

La première scène est occupée par Amore et Venere qui expriment leurs intentions : Amore s'est vengé de la résistance d'Angelica à ses flèches en l'obligeant à aimer un humble

¹ Salvadori a repris par ailleurs d'autres épisodes de l'Arioste : dans une édition posthume de 1668, un intermède, *Gli Accidenti d'Olimpia abbandonata da Bireno*, et en 1622 *Zerbino, Infante di Scozia, componimento recitativo per musica*.

écuyer, faisant naître l'amour de la pitié et il fait le récit de leur rencontre. Même si l'altière Angelica résiste encore à son penchant, Amour se jure d'en faire l'épouse de Médor, avec l'aide de sa mère. Angelica résiste à sa passion incongrue mais elle se demande comment elle pourrait quitter Medoro (I, 2), qui après avoir évoqué sa double blessure, d'abord physique puis morale, espère en l'amour contre l'inégalité sociale :

Misero, e non m'avveggiò
Qual è questa, che m'arde, e qual son'io ?
Riconosci Medoro
La tua povera sorte
Sai, che per troppo alzarsi Icaro cadde
Sai, che di tropp'ardir premio è la morte.
[...] Chiedete dunque aita
Alle fiamme del core
Fidi messi dell'alma, occhi dolenti
Chiedete aita, o miei sospiri ardenti
Ch'ogni disuguaglianza adegua Amore.

Le chœur qui clôt le premier acte célèbre la victoire de Cupidon sur la belle autrefois insensible. Le deuxième acte voit l'arrivée d'un chevalier perturbateur. Mais, comme nous avons chez Danchet une Alcine sans Roger, l'Angelica de Salvadori n'a pas d'Orlando, mais un Sacripante. En revanche, l'intrigue purement théâtrale¹ qui apparaît ici pour la première fois, la belle feignant d'aimer le chevalier menaçant pour épargner Medoro, sera fondatrice de toute une veine que nous retrouverons chez Quinault et Métastase, avec le « furieux » de l'Arioste comme héros². Medoro, se croyant trahi, veut se donner la mort, mais apparition magique³, l'ombre de Dardinello suspend son bras (II, 7). Au troisième acte, trouvant Medoro endormi, Angelica le croit mort et cette éventualité suffit à lui faire rendre les armes. Elle ranime ainsi une seconde fois son amant, en lui promettant sa main et son royaume :

Angelica
Con questa mano il regno
Prendi degl'Indi, e la beltà famosa
Invan bramata innanti
Da mille eroi, da mille regi amanti
Sia per forza d'Amore oggi tua sposa.
Medoro
O pietade infinita

¹ C'est encore une fois l'exiguïté de la scène qui oblige le personnage d'Angelica à entrer en communication avec le chevalier qui la poursuit, là où elle n'avait qu'à s'évaporer dans la nature de l'épopée.

² Cette filiation est d'autant plus claire que le librettiste est animé par un souci d'édition de ses œuvres, au-delà même de leur représentation, comme nous le verrons à la fin de cette partie, et qu'elles avaient pu circuler et être reprises consciemment, même si nous n'avons trouvé aucune déclaration explicite à ce sujet.

³ À la cour de Vienne, Melissa jouera le même rôle, arrêtant Ruggiero qui croit avoir perdu Bradamante, dans l'*opera seria* de Métastase.

Tu regina degl'Indi
Tu per sottrarmi a morte
Non disdegni a Medoro esser consorte ?
Come tanto diletto,
come tanto gioire
Può chiuder il mio petto ?
O man che tante volte a me dai vita
Quel, che tenta la lingua in van ridire,
Dica tacendo, e ammirando il core,
Se, nell'estrema gioia, oggi non muore.

Bien qu'elle garde une trace de culpabilité jugeant « téméraire [sa] passion », elle y cède sans qu'aucun *deus ex machina* n'ait mis à jour une origine plus glorieuse de l'écuyer. Le chœur joyeux qui célèbre l'hyménée développe justement le thème du lien naturel indéfectible entre les deux beautés asiatique et africaine, de sang royal et populaire, ainsi que celui de la nostalgie déjà prévisible pour ceux qui quittent cette nature idyllique pour retrouver les combats de l'épopée, renouant ainsi avec le fil du texte source, dont le drame n'était qu'une extraction suspendue, une utopie où l'union d'une reine et d'un serviteur était possible :

All'hor tra chiari duci e tra guerrieri
Rivolgendo i pensieri
A quest'aura, a quest'ombre, a questo fonte
Con piacer vi sovvenga
Che pure ninfe e semplici pastori
Sposi reali incoronar di fiori.

Cependant, la dernière scène appartient aux dieux qui savourent leur victoire, assumant la responsabilité de tout égarement des mortels, qui, à y bien regarder, n'ont célébré que des fiançailles, renvoyant les noces à une suite « en Inde », et des fiançailles imaginaires, dans une scène pastorale qui remplace provisoirement l'épopée dont elle n'est qu'un détail agrandi à la loupe.

La Villa di Pratolino et Ferdinando III de' Medici, protecteur d'Antonio Salvi

Dans la hiérarchie du spectacle, malgré les compromis sacrifiant aux contraintes de la représentation, le librettiste garde sa conscience d'intellectuel. Le contexte de Florence est comparable à celui de Rome, dans lequel l'homme de lettres continue à sentir qu'il occupe une position privilégiée, au sein de la Cour, « garant suprême, régulateur de la traditionnelle hiérarchie des valeurs, au-delà des oppositions latentes entre poète, musicien, chanteur,

metteur en scène »¹. C'est dans cet esprit que l'on peut comprendre la justification d'Antonio Salvi dans son adresse au « Gentilissimo lettore » en préface à son drame. Le souci de son public, autant que l'influence des convenances morales héritée de la tragédie française, est à la base de sa caractérisation des personnages. Ainsi, il fait de Dalinda une première dame honorable, noircissant le personnage du traître, pour ne pas heurter son public noble et courtisan :

Io mi son preso licenza di purgare il costume di Dalinda per farla un personaggio più riguardevole, e perché nel nostro secolo non sarebbe comparso in scena senza biasimo. Ho caricato alquanto il carattere scellerato di Polinesso, duca d'Albania, facendolo operare per interesse e per ambizione, non già per amore, perché nella di lui morte senta meno orrore l'audienza, e perché maggiormente spicchi la virtù degli altri personaggi. Ho finto Ginevra figlia unica del re di Scozia, benché l'Ariosto la faccia sorella di Zerbino, perché tutte le passioni abbiano più forza negli attori, come la tenerezza nel padre, l'ambizione in Polinesso, l'amore in Ariodante. [...] Quello, che più mi preme, si è che le massime empie del personaggio di Polinesso, tu le riceva con quell'orrore, che sogliono eccitare in ogni cuore cattolico, e che le parole idolo, fato, numi², tu le consideri vezzi della poesia, non mai sentimenti del poeta³.

Le contexte est donc primordial pour expliquer les choix moraux établis en marge du texte source. Les amours d'Angelica et Medoro trouveront naturellement leurs plus grands défenseurs parmi les poètes membres de l'Arcadie, de Rome à Vienne⁴.

L'Arcadie⁵

Au début du XVIII^e siècle, la littérature baroque et l'opéra sont tous deux accusés de bassesse morale, d'indignité formelle et d'absence de conscience nationale. Dans un contexte de reconquête de l'homme de lettres italien, on voit fleurir des polémiques qui allient réflexion sur le passé littéraire italien en même temps que des critiques sévères de l'opéra, de

¹ Francesco Giuntini, *I drammi per musica di Antonio Salvi : aspetti della "riforma" del libretto nel primo Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 254. Nous revenons sur le poète de cour à la fin de cette première partie.

² Nous retrouvons presque les mêmes formulations dans l'*Argomento* de Levinio Sidopo à son *Angelica boschereccia* de 1735 : « Si protesta l'autore, che le parole Fato, Nume, Destino, ed altro sono scherzi poetici, e non già sentimenti d'un cuore cattolico » dans un contexte sur lequel nous n'avons pas d'élément précis. Il s'agirait donc d'une convention en vogue à l'époque, indépendamment d'un contexte courtisan.

³ *Ginevra, principessa di Scozia, dramma per musica* d'Antonio Salvi, 1708, Firenze, Albizzini, 1708, Avviso ai lettori.

⁴ Mais aussi à Venise, comme nous le verrons.

⁵ L'Arcadie est une région de l'ancienne Grèce devenue emblème de la vie pastorale. En plein cœur du Péloponnèse, cette province montagneuse possède une sorte d'existence littéraire propre, celle de la poésie bucolique grecque et latine où elle est le pays de la simplicité et de la sérénité, où l'on chante à l'air libre, loin des tracas de la politique, de la guerre et des maladies, l'éveil de la sensualité, les charmes renouvelés de l'amour et de l'amitié. Terre de l'innocence et de la pureté rêvée, terre de refuge et de fuite face aux vicissitudes du quotidien, terre d'abstraction et d'idéal, qui marque profondément l'*opera seria*. Selon Isabelle Moindrot, « Même lorsque l'opéra *seria* se sera détaché des sujets à dominante bucolique, il restera dans ses œuvres un parfum de délicatesse et de charme épousant à la perfection l'in vraisemblance des actions et la sensualité très affichée du développement vocal », in *L'opera seria ou le règne des castrats*, Paris, Fayard, 1993, p. 35.

la part de personnages comme Muratori, Crescimbeni, ou Gravina. Ces efforts se concrétisent en particulier dans la création et la diffusion de l'Arcadie. L'Académie d'Arcadie qui compte 1300 membres en 1750 est issue d'un cercle littéraire groupé autour de la reine Christine de Suède, convertie au catholicisme et qui dès 1656 avait fondé *l'Accademia di Camera* composée de scientifiques, lettrés, laïcs et prélats. En 1690, après la mort de la reine, le cercle devient *l'Accademia d'Arcadia*. Si l'académie est le lieu d'organisation de l'intellectuel, l'Arcadia est la sublimation de l'expérience académique, non plus à l'échelle locale mais au niveau national, selon les principes résumés par l'un de ses membres les plus éminents, l'abbé Muratori, historiographe. Elle est l'« association de tous les hommes de lettres les plus remarquables d'Italie, de toute condition et de tout niveau et de professeurs de tous les arts libéraux ou de toutes les sciences ; une association dont le but est la réforme des arts et de ces sciences pour le bien de la religion catholique, pour la gloire de l'Italie, pour le bénéfice public et privé »¹.

L'Orlando de Capece

L'*Orlando* de Carlo Sigismondo Capece² (1652-1728), sur une musique de Domenico Scarlatti³, témoigne d'une fidélité au spectaculaire de la cour, tout en plaçant l'intrigue dans un lieu unique et pastoral. Après une carrière juridique et politique, il revient à Rome vers 1700 en tant que poète au service de Marie Casimire de Pologne pour laquelle il écrit sept nouveaux livrets, tous mis en musique par Domenico Scarlatti. Il emprunte ses sujets à Euripide, Ovide, Arioste, Corneille et Racine et traite ensemble les personnages de pastorale et les princes dans la pure tradition de l'Arcadie, dont il devient membre en 1692, sous le nom de Metisto Olbiano. Il est intéressant de remarquer que les seuls livrets à connaître une fortune en dehors de la musique de Scarlatti sont, bien entendu, *Orlando o la gelosa pazzia*

¹ Ludovico Antonio Muratori, *Opere, in Dal Muratori al Cesarotti*, t. I, a cura di Giorgio Falco et Fiorenzo Forti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, p. 182.

² On peut trouver un portrait du librettiste dans l'ouvrage de Giacinto Gimma, *Elogi accademici della Società degli Spensierati di Rossano*, Napoli, 1703, Parte II, p. 93-100.

³ Domenico Scarlatti, sixième des dix enfants d'Alessandro Scarlatti et de son épouse Antonia Anzalone, naît à Naples le 26 octobre 1685. En 1704, il adapte, pour la représenter à Naples, *l'Irène* de Pollaroli. Peu après, son père l'envoie à Venise pour étudier avec Francesco Gasparini. Il y rencontre Thomas Roseingrave, un musicien anglais qui devait plus tard participer à la diffusion de ses œuvres à Londres. Scarlatti est dès cette époque un claveciniste hors pair et on raconte que lors d'une joute musicale avec Haendel organisée à Rome au palais du cardinal Ottoboni pendant son séjour italien, il lui est jugé supérieur au clavecin, tandis que son rival l'emporte à l'orgue. Les deux musiciens restent d'ailleurs amis. En 1709, il entre au service de Marie-Casimire, reine de Pologne qui vit alors à Rome, et il compose plusieurs opéras pour sa scène privée, dont *Orlando ovvero la gelosa pazzia*, en 1711, sur un livret de Carlo Sigismondo Capece dont s'inspirera Haendel pour son *Orlando*. Il est maître de chapelle à la basilique Saint-Pierre de 1715 à 1719 et se rend l'année suivante à Londres pour y diriger un de ses opéras au King's Theatre.

repris par Haendel en 1733 et *Telemaco* (1718) repris par Gluck en 1765 sous le titre *Telemaco, o sia L'isola di Circe*.

L'adaptation de Capece constitue avec celle de Braccioli une des rares qui mettent l'accent sur la figure héroïque d'Orlando. Dans la veine pastorale omniprésente à la cour comme sur les théâtres publics, le fou est dangereux autant pour lui que pour les autres et sa folie, si elle est exhibée dans le titre pour attiser la curiosité de l'auditoire au même titre qu'un phénomène de foire, est condamnable et n'est supportable moralement que parce qu'elle est de brève durée (une ou deux scènes en moyenne dans l'économie des livrets). Le choix du titre de Capece ne présente pas Orlando exclusivement enfermé dans sa folie. L'inclusion du couple Isabella/Zerbino montre Orlando dans sa bravoure héroïque. Le personnage de Dorinda ramène l'élément pastoral. Elle relativise la figure d'Angelica comme femme sophistiquée qu'elle a dans les livrets de Métastase ou Braccioli, et la rétablit dans son rôle de pure nymphe des versions pastorales. Loin d'être blâmée comme responsable de la folie d'Orlando, elle sauve le héros du suicide. La fin du livret, montrant Orlando vainqueur de sa propre folie, le présente au moment où il reprend les armes pour quitter l'univers pastoral : « Vinse incanti, battaglia, e fieri mostri : di se stesso, e d'amor, oggi ha vittoria ». Les premières scènes de Capece ont lieu sur le champ de bataille. Orlando dit à Zerbino d'aller se réfugier dans un village voisin, où il le rejoindra le jour suivant.

Quinault et Lully insisteront aussi sur la gloire du héros qui, momentanément égaré par sa passion, reprendra les armes à la fin de l'opéra.

De Versailles à l'Académie royale de musique, du ballet de cour à la tragédie en musique

Après vingt ans d'expérimentation, c'est avec *Cadmus et Hermione* que Lully fonde la tragédie lyrique en 1673. Si on trouve dans ses œuvres antérieures de nombreux exemples de sections musicales caractéristiques de ce genre (air, récit, chœur, ouverture, ritournelle, récitatif), les seuls absents sont les longs passages de récitatifs qui exigent un texte dramatique de grande qualité littéraire susceptible d'être mis en musique. C'est dans ce domaine que la contribution de Quinault est particulièrement importante, ce qui était bien perçu par ses contemporains qui désignaient les œuvres que nous appelons aujourd'hui « les opéras de Lully » comme « les opéras de Quinault »¹. Les sujets des huit premiers opéras de

¹ Buford Norman, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Liège, Mardaga, 2009, p. 18, mais aussi Jean-Louis Lecerc de la Viéville, qui fait de Quinault « notre premier poète lyrique », in *Comparaison de la* 88

Lully et Quinault sont empruntés à la mythologie alors que les trois derniers sont tirés des romans de chevalerie¹. L'implication personnelle du roi est attestée pour les trois derniers opéras du librettiste quand, pour les œuvres précédentes, il n'y a aucune preuve tangible². C'est donc Louis XIV qui invite Quinault à revenir au *Roland Furieux* de l'Arioste, œuvre qu'il chérissait³. D'ailleurs, les personnages de l'Arioste avaient déjà été à l'honneur du premier « festival » versaillais, du 7 au 12 mai 1664, qui avait vu la création du *Ballet du Palais d'Alcine*. Buford Norman voit en Quinault le parangon de l'opéra français :

Si, dans le panthéon des formes littéraires, nous n'accordons pas aujourd'hui au livret d'opéra une place de premier rang, le « siècle de Louis XIV » fit des opéras basés sur ces onze textes de Quinault non seulement son spectacle préféré, mais aussi la source d'un profond plaisir littéraire. Gluck lui-même, lorsqu'il vint à Paris pour « révolutionner » la musique française, jugea nécessaire, pour montrer qu'il savait composer un opéra vraiment français, de mettre en musique l'*Armide* de Quinault, à peine retouché (1777)⁴.

L'opéra français ne diffère pas de son équivalent transalpin des origines dans son rapport au texte, mais conserve plus longtemps sa caractéristique originelle de la primauté du texte. Au XVII^e et au XVIII^e siècle, des livrets sont vendus « à la porte de l'Académie »⁵ et les salles de spectacle restent suffisamment éclairées pour que l'assistance puisse les lire pendant la représentation. En outre, rares sont les amateurs d'opéra qui ne voient qu'une seule représentation d'une même œuvre. Dans ce contexte, on comprend bien que le centre de l'attention du spectateur est non pas ce qui peut arriver à un personnage mais la façon dont il va réagir face à cet événement.

Si Roland est passé par l'Italie avant de revenir à la cour de Louis XIV, il va y rencontrer l'opéra qui devient français en même temps que ce compositeur d'origine

musique italienne et de la musique française, Genève, Minkoff, 1972, p. 8-9. Selon Louis de Cahusac, dans son traité sur *La Danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse* [1754], il revient à Quinault d'avoir réuni « avec la vraisemblance suffisante au théâtre, la poésie, la peinture, la musique, la danse, la mécanique », cf. l'édition de Nathalie Lecomte, Laura Naudeix et Jean-Noël Laurenti, Paris, Desjonquères, 2004, p. 205.

¹ Selon Lecerf de la Viéville, « Lully s'était, non pas associé, mais attaché Quinault : c'était son poète. Quinault cherchait et dressait plusieurs sujets d'opéra. Ils les portaient au roi, qui en choisissait un. Alors Quinault écrivait un plan du dessein et de la suite de la pièce. Il donnait une copie de ce plan à Lully, et Lully voyant de quoi il était question en chaque acte, quel en était le but, préparait à sa fantaisie des divertissements, des danses et des chansonnettes de bergers », *op. cit.*, vol. 2, p. 212. En évoquant la suite du parcours des œuvres, Lecerf fait allusion sur un ton sarcastique aux querelles entre l'Académie, Perraut et Boileau, ce qui nous confirme la primauté du débat littéraire autour des tragédies *en musique*.

² Buford Norman, *op. cit.*, p. 27.

³ C'est d'ailleurs ce que dit Lully lui-même dans l'adresse au roi de sa partition : « Je vous suis redevable, Sire, du sujet de cet opéra ; le choix que vous en avez fait m'a engagé d'y travailler avec ardeur, et c'est véritablement de votre majesté que je tiens le présent que je lui offre », *Roland, tragédie mise en musique par Monsieur de Lully*, Paris, Ballard, 1685, p. 2-3.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 35.

florentine : Jean Baptiste Lully. Né à Florence, Rome et Venise, l'opéra italien a conquis le monde. Les progrès considérables dans la conquête de la virtuosité, en particulier avec les castrats, entraînent un éloignement de la compréhension du texte au profit d'une émotion due aux pures vocalises. Si l'action avance grâce au *recitativo secco* ou *accompagnato*, tout le plaisir musical se concentre dans les *aria da capo* où s'expriment les sentiments. Dans sa politique de conquête de son propre pays, Louis XIV ne pouvait accepter l'hégémonie du modèle italien et s'en empare pour l'adapter à un projet national. Jean-Baptiste Lully, bien que d'origine italienne, crée, en collaboration avec Philippe Quinault, la « tragédie lyrique » française. D'abord intendant de la musique de chambre de la cour en 1661 puis maître de musique de la famille royale en 1662, il obtient en 1671 l'exclusivité en France de la représentation des opéras. Lully et Quinault mettent en place un genre musical qui a tant de succès qu'il leur survivra. Sa première règle est le respect absolu de la compréhension du texte, son modèle est la déclamation, les airs sont courts et les vocalises beaucoup plus rares que dans l'opéra italien. Le mode d'expression majeur est donc le récitatif à la française, sorte de déclamation chantée. Les sujets, le plus souvent mythologiques ou héroïques, sont de nature à glorifier le roi. La construction est fixe : un prologue, servant de dédicace au roi¹, suivi de cinq actes. Pourtant, si la tragédie lyrique est résolument du côté des genres sérieux, elle ne peut représenter directement l'histoire mais puise son inspiration dans la mythologie grecque ou dans les romans de chevalerie².

Spectacle offert par le roi à la cour, l'opéra doit émerveiller par les décors et les costumes, les effets de machines, la riche orchestration, les longs ballets. Les effets musicaux les plus puissants ne concernent pas les sentiments humains mais plutôt les événements naturels : tempêtes, tonnerre et éclairs, tremblements de terre (force et puissance), sommeil et beauté de la nature (douceur et suavité). Chaque acte a un décor différent et comprend un divertissement. L'opéra des XVII^e et XVIII^e siècles donne lieu à des spectacles somptueux avec effets de magie et transformations à vue. Les chœurs viennent appuyer les personnages allégoriques : la Gloire, la Terreur, la Renommée. Si elle est un spectacle de cour, la tragédie lyrique ne saurait être perçue comme un reflet direct de l'actualité politique³. Si elle est

¹ Les références aux événements de son règne y sont fréquentes.

² Pour Cuthbert Girdlestone, « le genre se plaçait de plein propos si en dehors du réel, qu'il ne pouvait utiliser l'histoire, même celle de l'Antiquité ; le contraste entre la vérité historique et l'irréalité du cadre aurait choqué et la liberté du poète et du compositeur aurait été entravée », in *La tragédie en musique considérée comme genre littéraire (1673-1750)*, Genève-Paris, Droz, 1972, p. 7.

³ Jean-Marie Apostolidès, *Le Prince sacrifié : théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1986, p. 58-62.

conçue pour plaire au roi, elle l'est aussi pour satisfaire un public dont le goût est influencé par la mort lente de l'idéal féodal dans l'aristocratie et par le rôle de plus en plus déterminant des femmes cultivées dans la société¹. Ainsi, comme nous le vérifierons dans l'économie dramaturgique de son *Roland*, Lully, dans toutes ses tragédies lyriques, accorde une place aussi grande à l'amour et aux galanteries qu'aux actes héroïques, et les motivations sentimentales deviennent aussi importantes que les intentions politiques.

Le grand succès² du *Roland* se mesure à ses nombreuses représentations (hebdomadaires à Versailles pendant deux mois), qui se poursuivent tout au long du XVIII^e siècle à l'Académie Royale de Musique³, mais aussi au nombre de ses parodies⁴. Si l'on peut en recenser huit entre 1685 et 1755, on en trouve aussi deux qui sont des parodies de la réécriture de Quinault par Marmontel pour la musique de Piccinni. Goldoni, dans ses *Mémoires*, évoque les relations de Piccinni avec la reine Marie-Antoinette :

La Reine, protectrice des Beaux-Arts et des artistes célèbres, avait fait venir M. Piccinni en France, l'avait fait pourvoir d'un traitement de la Cour et il était libre de travailler pour les spectacles de Paris. Ce compositeur nouvellement arrivé n'était pas encore en état de choisir ses poèmes ; M. Marmontel prit soin de lui en fournir. Il mit l'opéra *Roland* de Quinault en trois actes avec quelques changements. M. Piccinni fit valoir sa science et son goût. Mais les Français, qui s'intéressent aux drames autant qu'à la musique, ne peuvent souffrir que les auteurs modernes touchent aux chefs-d'œuvre des auteurs anciens. Il y avait d'ailleurs une guerre ouverte à Paris entre les partisans de M. Gluck et ceux de M. Piccinni, et ces deux partis étaient combattus par les amateurs de la musique française⁵.

Presque un siècle plus tard, dans le cadre de la querelle entre Gluck et Piccinni autour des opéras *Armide* (1777) et *Roland* (1778), les deux opéras en concurrence reprennent un ancien livret de Quinault. On retrouve le phénomène propre au XVIII^e siècle italien où les livrets (en particulier ceux de Métastase) donnent lieu à plusieurs compositions d'opéra. Nous évoquerons les parodies de *Roland* de Quinault et de Piccinni en traitant de la fortune de

¹ Buford Norman, *op. cit.*, p. 39.

² Pour le roi, « cette musique était la meilleure de Lully », *Revue de Paris*, Bruxelles, Louis Hauman et Cie, février 1833, t. 12, p. 19. Selon Alexandre Cioranescu, « au XVIII^e siècle, *Roland* fut presque universellement considéré comme le prototype de la tragédie lyrique », *op. cit.*, t. II, p. 75.

³ « où elle eut d'autant plus de succès qu'elle y fut exécutée avec les machines et les décorations », ce qui n'était pas possible à Versailles, cf. Jean Baudrais, *Petite bibliothèque des théâtres*, « Jugements et anecdotes sur Roland », Paris, Bélin et Brunet, 1787, t. 4, p. 5-6.

⁴ Sur les parodies de Lully, la tragédie en musique la plus parodiée devant *Atys*, voir les articles de deux doctorantes sous la direction de Françoise Rubellin, responsable du Centre d'études des théâtres de la Foire et de la Comédie italienne, qui, dans le cadre d'un vaste projet de recherches sur ce patrimoine, a édité une partie de ces parodies, cf. *Théâtre de la Foire : anthologie de pièces inédites, 1712-1736*, Montpellier, Espaces 34, 2005 ; Emmanuelle Soupizet, « Du *Roland furieux* au *Pierrot furieux* : la folie comme motif de création », in *La folie : création ou destruction*, sous la direction de Cécile Brochard et Esther Pinon, Rennes, PUR, 2011, p. 37-51 ; Julianne Coignard, « De la folie à la rage : Roland sur la scène parodique de 1694 à 1755 », *ibid.*, p. 53-73.

⁵ Carlo Goldoni, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 509.

l'Arioste dans le genre comique en deuxième partie. Mais ces exemples ont en commun le fait d'utiliser comme ressort dramatique d'une nouvelle pièce le jeu intertextuel sur des intrigues présentes dans des opéras bien connus, tirés de l'Arioste qui, absent dans la lettre des intrigues, revient de plus belle par son esprit et sa forme narrative basée sur des récits dans le récit, qui deviennent du théâtre dans le théâtre. En outre, ils nous permettent d'anticiper sur la question des réécritures héroïcomiques que nous évoquerons dans un contexte courtisan dans le Palais Eszterhazy avec Nunziato Porta et Haydn, à Vienne avec Giambattista Casti. La cour de Vienne nous permet d'insister encore sur la circulation des sujets entre les différentes places européennes.

Les sujets de la Vienne impériale

Si les Cours de Florence et de Rome, ou la Sérénissime République et Naples sont des hauts lieux de l'évolution du genre, la terre promise de tous les librettistes est Vienne, où règne Léopold 1^{er}, ville désormais conquise à l'opéra italien.

Lorsque Zeno reçoit l'invitation à Vienne pour y prendre la charge de poète impérial, les conditions sont plus qu'avantageuses : on lui propose un salaire important, ainsi que l'assistance de Pariati, son ancien collaborateur. En outre, on le dispense de toute composition comique, ou autre que musicale. Enfin, il recevra le titre, non seulement de poète mais aussi d'historien impérial, et c'est là sa plus grande satisfaction. En effet, dans les lettres de la période viennoise, l'opéra, et la scène en général, apparaissent comme des sous-activités au regard de sujets d'étude plus sérieux :

Oh, comme je préférerais m'occuper de mes premiers sujets d'étude que de ces vécilles dramatiques ! Mais il faut être patient et se soumettre au temps et à la nécessité, tant qu'il plaira à Dieu¹.

Si Zeno est pris entre des contradictions qui sont symptomatiques de la situation de l'homme de lettres italien de l'époque qui voit l'opéra comme la seule façon possible de communiquer avec un public réel, bourgeois ou aristocratique, son successeur à Vienne réussit à réaliser un compromis entre situation idéale et situation réelle.

D'un palais napolitain à la Vienne impériale, l'Arioste réécrit par Métastase

Pietro Trapassi devenu Métastase comme nom d'Arcade, est incontestablement le plus grand librettiste du siècle. Il conduit l'*opera seria* à son point d'achèvement et constitue un

¹ Lettre à Pier Caterino Zeno, 24 décembre 1719.

modèle pour ses contemporains et successeurs. Après avoir été apprenti orfèvre, il devient le protégé du juriconsulte et homme de lettres Gian Vincenzo Gravina qui lui fait étudier non seulement le droit mais aussi la musique et la philosophie de Descartes. Son maître espérait que l'élève réaliserait dans le domaine poétique son sévère idéal tragique. Mais c'est vers les classiques italiens les plus pathétiques et les plus musicaux comme le Tasse, Guarini, Marino, que se tournera le jeune Métastase après la mort de son Pygmalion. Il se fixe à Naples en 1719 où il complète sa formation dramatique et musicale et connaît ses premiers succès importants. En 1729, on répète son nom partout, de Naples à Rome et Venise, et son rêve se réalise : il est appelé à Vienne, où il succède à Zeno comme poète impérial, poste qu'il occupera jusqu'à sa mort. Contrairement à son prédécesseur, il ne ressentit jamais d'autre vocation que celle du théâtre, celle-ci ne pouvant se réaliser que dans la forme du théâtre musical, si poétique fût-il. Sa célébrité s'étend dans toute l'Europe où ses livrets sont mis en musique par les plus grands compositeurs du siècle. L'attention qu'il porta aux différentes éditions de son œuvre montre sa volonté de soustraire ses drames à la vie éphémère de la scène. Il voulait les présenter comme une œuvre en soi et en 1733 il recommandait à son premier éditeur : « Que l'on avertisse de ne pas y imprimer les noms des techniciens de scène, des maîtres de ballet, de musique, etc. »¹. À la fin de sa carrière, il ne voyait pas l'utilité d'une nouvelle édition de ses œuvres accompagnée des meilleures musiques composées pour celle-ci². Les deux opéras de notre corpus nous permettent d'avoir un aperçu de sa carrière, au terme de laquelle il revient à ses premières amours en allant puiser chez l'Arioste un sujet bien différent de celui de ses débuts.

Angelica

En 1720, peu après son arrivée à Naples, il met en scène dans la *serenata Angelica*³, le trio Angelica/Medoro/Orlando dans un univers de pastorale, témoin du goût de l'opéra italien des XVII^e et XVIII^e siècles qui met à l'honneur les aventures sentimentales de la belle fugitive, ainsi que les tribulations de Ruggiero aux prises avec ses multiples tentations dont celle de l'île d'Alcina, omniprésente sur les scènes lyriques. Avec ce premier livret, il s'inscrit dans la lignée de son prédécesseur florentin Salvadori pour mettre en scène *Angelica* amoureuse et ses premiers émois avant l'irruption d'Orlando dont la folie mettra fin à la

¹ À Giuseppe Bettinelli, 14 novembre 1733 in Metastasio, *Tutte le opere*, vol 3, *Lettere*, a cura di Bruno Brunelli, Verona, Mondadori, 1954, p. 97.

² À Antonio Eximeno, 22 août 1776, *ibid.*, vol 5, p. 401.

³ Pietro Metastasio, *L'Angelica, serenata*, in *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, vol II, 1953, p. 111-138.

serenata. La création a lieu dans le palais du prince Caracciolo della Torella, et constitue l'occasion de la première rencontre entre le castrat Farinelli et Métastase, tous deux à l'orée de leur carrière¹.

La sérénade, à commencer par son titre, suit tous les préceptes instaurés par l'opéra pastoral italien. Le texte court élimine tous les effets dramatiques passionnels. Les six personnages suivent les normes : deux couples d'amoureux dont un principal (Angelica et Medoro) et un secondaire (Licori et Tirsi), un « satire² » (Orlando) et un vieux sage (Titiro). Tous les airs, distribués de façon régulière (dix dans chaque partie), respectent la structure *da capo*, la musique de Porpora respectant le ton du texte. Les seuls qui ne respectent pas cette forme sont ceux chantés par Orlando lorsqu'il devient fou (II), perdant sa capacité à s'exprimer dans cet air codifié. Paradoxalement, c'est la scène de folie qui clôt la représentation, après laquelle il n'y a qu'un épilogue, ou *licenza*, en l'honneur de l'Impératrice Élisabeth. Toutefois, son air se termine sur l'idée du pardon possible, dans le cas où elle reviendrait. Les airs d'Orlando montrent la difficulté à s'insérer dans l'esprit simple et pur de l'Arcadie tandis que l'expérience des subterfuges des deux femmes montre combien cette innocence est fragile et facile à perdre. On retrouve les amoureux de Salvadori au moment de leur prise de conscience de la « blessure » symbolique d'Amour :

*Mentre rendo a te la vita
Passa, oh Dio, la ferita
Da quel fianco a questo cor.
In quel labbro pallidetto,
In quel guardo languidetto
I suoi dardi e la sua face
Per ferirmi ascose Amor.*

L'amour s'exprime à travers les images bucoliques, déjà présentes chez l'Arioste comme dans la poésie italienne de la Renaissance :

¹ Patrick Barbier rapporte précisément les circonstances de cette rencontre, en citant les *Avvisi di Napoli*, 10 septembre 1720, in *Naples en fête, théâtre, musique et castrats au XVIII^e siècle*, Paris, Grasset, 2012, p. 57. La rencontre advient le 10 septembre 1720 : le premier fait ses débuts dans le chant, à l'âge de 15 ans, et le second voit pour la première fois, à 22 ans, l'un de ses poèmes mis en musique. Les *Avvisi* racontent cette soirée, donnée à l'occasion de l'anniversaire de l'impératrice régnante : « Dans sa loggia, magnifiquement ornée à la manière d'un théâtre situé au milieu d'un beau jardin bien cultivé, il fit jouer une excellente *Serenata* à six voix intitulée *Angelica e Medoro*, dédiée à M. le comte de Zizendorff, hôte dudit prince ; elle réussit et plut à la fleur de la noblesse qui y assista ; et après qu'elle fut terminée sous les applaudissements, les dames et les chevaliers entrèrent dans l'appartement ». Cette création de la *serenata* composée par Porpora, professeur du jeune Farinelli, sera ainsi le point de départ de deux carrières fulgurantes à travers tout le XVIII^e siècle.

² Nous reprenons ici le terme employé par Ellen T. Harris dans son article sur les figures d'Orlando dans l'opéra du XVIII^e siècle « Eighteen-Century Orlando : hero, satyr, and fool », in Michael Collins, Elise Kirk, Opera and Vivaldi, Austin, University of Texas Press, 1984, p. 112.

*La tortora innocente,
Se perde la compagna,
Dolente ognor si lagna
E forse in sua favella
Barbaro chiama il Ciel,
Tiranno Amore.
Piango pur io così,
Se priva i guardi miei
Coei, che m'invaghi,
Del suo splendore.*

Pourtant, Angelica ne correspond pas à ce modèle idéalisé. Comme chez Salvadori, elle feint d'aimer le chevalier qui menace sa quiétude amoureuse pour s'en débarrasser. Plus encore que chez le poète florentin, cette sophistication est mise en relief par le double de la belle, l'« authentique bergère » Licori. En outre, c'est le couple Medoro et Angelica qui demande à Licori de séduire Orlando pour s'en débarrasser. Alors qu'elle leur avoue son incapacité à feindre, le personnage pastoral leur donne l'occasion dramaturgique de se livrer à un véritable cours de séduction féminine : les paroles de l'air de Medoro *Quell'umidetto ciglio* résonneront jusque dans les airs des Zerlina et Despina de Da Ponte et Mozart. D'ailleurs, même si la bergère échoue dans sa tentative de séduction d'Orlando, Tirsi la surprend et exprime sa jalousie – « Vanne ad amar gli eroi, lasciami in pace » – en des termes évoquant la différence de statut entre bergers et héros de l'épopée qui deviendront en 1787 comiques dans le *dramma giocoso* où Masetto, jaloux, repousse Zerlina en lui disant que Don Giovanni n'a qu'à la « faire chevalière ». À travers la musique de Porpora, autant que dans la peinture des personnages par Métastase, nous percevons donc la fragilité du monde pastoral.

C'est justement cette atmosphère bucolique et idyllique qui donnera facilement lieu à des parodies – ou stylisations frôlant la caricature – dans la cadre du théâtre public à Venise avec le livret de Carlo Vedova et à Naples avec le livret de Tertulliano Fonsaconico, sur lesquels nous reviendrons. C'est aussi dans le cadre du ballet de la fin du XVIII^e siècle que le thème bucolique sera privilégié, comme dans le ballet d'Innocenzo Gambuzzi (1776).

Ruggiero

En revanche, au crépuscule¹ de sa carrière mais en homme des Lumières, Métastase s'inscrit dans la lignée du théâtre français et des tragédies et livrets vénitiens de Luisa Bergalli

¹ Ou le dernier de l'automne, pour reprendre le titre de la monographie de Raffaele Mellace consacrée aux derniers livrets de Métastase, *L'autunno del Metastasio, Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse*, Firenze, Olschki, 2007, 311 p.

et de Caterino Mazzolà, en reprenant le fruit des derniers feux de la lyre du chantre épique, presque arrivé au port. Nous détournons en partie la vérité en situant le *Ruggiero* dans la Vienne impériale. En effet, s'il est écrit sur ordre de l'impératrice d'Autriche et voit le jour pour la première fois dans une élégante édition viennoise de Ghelen, il est joué à Milan¹, et ce caractère marginal par rapport à son « heure de gloire » et à la plus grande partie de ses livrets composés en qualité de poète impérial, n'est pas sans importance. Ses réécritures de l'*Arioste* sont situées en marge de son écriture principale.

Le livret tiré des derniers chants de l'*Arioste* est le dernier *dramma per musica* de l'auteur et fait partie d'une série de compositions de circonstance à l'occasion de mariages ou naissances des enfants de Marie-Thérèse d'Autriche. *Ruggiero* est composé pour le mariage de Ferdinand avec Marie Béatrice d'Este qui lui apporte en dot le duché de Modène. On comprend donc l'intention encomiastique du drame qui montre les héros dans le moment où ils sont sublimes et d'une moralité irréprochable. On retrouve ici un thème proche de la clémence chère à Métastase : renoncement de Ruggiero d'abord, puis de Leone qui cède en dernier lieu Bradamante lorsqu'il apprend le sacrifice de Ruggiero. Comme s'en explique le librettiste dans son avertissement au lecteur, l'ajout d'un personnage inventé, Clotilde qui va épouser Leone, n'est fait que pour obtenir un *lieto fine* dicté par les nécessités de la circonstance. C'est l'œuvre d'un poète en panne d'inspiration qui puise dans l'*Arioste* comme dans une valeur sûre pour son dernier livret. Nous suivons ici le jugement de Bruno Brunelli selon lequel « le troisième moment de l'art de Métastase est celui qui est postérieur à 1740. L'inspiration est lasse, se répète, recherche des sujets chevaleresques ou romanesques et se manifeste particulièrement dans des cantates, des actions théâtrales à sujet imposé, dans des poésies d'occasion »². Olivier Rouvière³ donne, en appendice de sa monographie consacrée à Métastase, une idée globale de son œuvre en fournissant les résumés des vingt-six mélodrames de son auteur, assortis du lieu et de la date de la première création de l'opéra appuyé sur le livret, et du nombre de fois où le même livret a été réutilisé par la suite. Ainsi *Ruggiero ovvero l'eroica gratitudine*, réutilisé une fois par la suite, a une fortune ridicule en comparaison avec la *Didone abbandonata* (créé à Naples en 1724 avec une musique de Domenico Sarro et réutilisé 62 fois par la suite), *Artaterse* (créé à Rome en 1730 avec une

¹ Cf. Anna Laura Bellina (cur.), *Ruggiero ovvero l'eroica gratitudine in Drammi per musica III-L'età teresiana (1740-1771)*, Venezia, Marsilio, p. 481. Remarquons également que, dès 1771, il est publié également à Milan chez Malatesta, mais aussi à Palerme chez Bentivenga, et à Rome chez Barbiellini.

² Bruno Brunelli, Introduction à *Tutte le opere* di Pietro Metastasio, Milan, 1953, vol. I, p. 32. Nous traduisons la citation.

³ Olivier Rouvière, *Métastase, Pietro Trapassi, musicien du verbe*, Paris, Hermann, 2008, p. 349-368.

musique de Leonardo Vinci et réutilisé 83 fois par la suite) ou *L'Olimpiade* (créé à Vienne en 1733 avec une musique d'Antonio Caldara et réutilisé 51 fois par la suite).

Métastase apparaît dans notre corpus comme un des derniers à reprendre ce dernier rebondissement des amours de Roger et Bradamante comme sujet principal de son drame. Afin de mettre en valeur les glissements génériques entre les différentes *Bradamante* dans lesquelles les modifications de la source sont relativement marginales, nous y reviendrons au moment d'évoquer l'*opera seria* comme genre dans la deuxième partie. Retenons pour l'instant que, si Métastase, une des principales figures de la « réforme » arcadienne, puise son inspiration chez l'Arioste, il ne le fait qu'en marge de sa carrière, pour une petite composition de jeunesse – il n'a que vingt-deux ans lorsqu'il écrit l'*Angelica* –, et pour une œuvre de circonstance, où il ne respecte qu'en partie les préceptes qu'il a mis en place au cours de sa longue carrière.

La fin du siècle voit s'épanouir dans le cadre du théâtre impérial des adaptations de la source ariostesque sacrifiant au divertissement et à un genre défini sur les frontispices des livrets : il *dramma eroicomico*. Nous reviendrons sur le traitement du comique à la fin du XVIII^e siècle par Nunziato Porta et Casti dans la partie consacrée aux genres. En effet, la question du comique et du divertissement dépasse la distinction que nous avons établie, pour entrer en matière, entre théâtre de cour et théâtre public, et elle est un enjeu capital de notre réflexion. Après en avoir posé les bases dans la deuxième partie, nous la mettrons à l'épreuve des textes dans la troisième. Nous nous contentons ici de présenter les auteurs dans leur contexte afin de remarquer leur responsabilité dans le choix des sujets, et partant, le rapport à l'Arioste.

Giambattista Casti

Le cas de Giambattista Casti représente un phénomène particulier car le livret de notre corpus n'a jamais été représenté et permet de s'interroger en creux sur les raisons de cette réception non advenue. Il s'agit de la dernière tentative de l'auteur après une série de livrets orphelins de compositeur. Giambattista Casti s'était essayé avec succès à l'écriture de livrets pour Salieri avec deux *drammi giocosi* : *Teodoro in Venezia* et *La grotta di Trofonio*, mais surtout avec un *divertimento teatrale* représenté à Schoenbrunn en 1786 : *Prima la musica e poi le parole*, interrogation sur le rapport entre musique et poésie dans le mélodrame du

XVIII^e siècle¹. Il parodie dans cet impromptu la figure du *Maestro di cappella* grossier au profit du *Poeta* intelligent et conciliant, s'inscrivant dans la lignée des poètes réformateurs du mélodrame selon lesquels, comme pour Francesco Algarotti, « il melodramma è un ingegnoso ordigno, fatto di tanti pezzi » tandis que le texte poétique est « la pianta dell'edificio »².

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'opéra comique italien s'ouvre à une diffusion internationale, et, dans cette diffusion d'ordre territorial, elle gagne du terrain sur l'opéra sérieux, jusqu'à l'emporter dans les préférences du public par la quantité et la fréquence des travaux représentés. Dans la Vienne cosmopolite de Joseph II, le genre atteint les plus hautes sphères de la vie sociale et culturelle européenne, en se transformant en un véritable spectacle de cour. Paolo Gallarati³ nous montre l'omniprésence du souverain jusqu'au cœur de la création théâtrale à travers une lettre de Giambattista Casti à propos de la genèse et du succès obtenu à Vienne par son *Re Teodoro in Venezia* mis en musique par Paisiello et représenté dans la salle du Burgtheater le 23 août 1784 :

Dopo le traversie sofferte in Pietroburgo dal celebre maestro di cappella Paisiello, tornando a Napoli, passò di qui, e ito a presentarsi a S.M. gli fu dalla M.S. proposto di comporre un'opera per questo teatro. Al che egli rispose che se ne sarebbe fatto una gloria, ma che, per la più sicura riuscita dell'opera, sarebbe necessario di far comporre le parole dall'abate Casti. Più volte si è tentato, rispose S.M., ed egli non ha voluto mai adattarvisi, ma ci proveremo di nuovo. Allora, la volontà dell'imperatore, l'insistenza del Conte di Rosenberg, alla quale avevo finora resistito, e le istanze di Paisiello, mi fecero finalmente risolvere a fare una cosa che mai mi ero provato a fare e per cui conseguentemente io non credevo che fosse prudente cosa di arrischiare qualche reputazione che, bene o male, mi ero fino allora scroccata nel mondo. Onde mi misi a comporre il mio famoso *Teodoro* che ha poi fatto tanto chiasso e che ha eccitato in Vienna un fanatismo insolito e cangiato in gran parte il gusto di tali spettacoli.

C'est donc à l'empereur que revient le mérite d'avoir réussi à convaincre un écrivain de soixante ans reconnu et célébré dans les milieux littéraires⁴ de la moitié de l'Europe, en lui proposant la composition d'un opéra qui représente un chaînon essentiel entre la phase goldonienne et la période viennoise du *dramma giocoso*, autrement dit entre l'*opera buffa* italien et le théâtre de Mozart.

Le « fanatisme insolite » et le changement de goût provoqué par le *dramma eroicomico* *Il Re Teodoro in Venezia* était dû très probablement à l'ultime accentuation de ce réalisme psychologique et temporel qui s'était développé au sein des ensembles d'action de

¹ Il s'agit d'un des nombreux méta-mélodrames de l'époque, que nous évoquerons dans la deuxième partie.

² Francesco Algarotti, *Essai sur l'opéra en musique* (1755-1764), introduction, traduction et notes par Jean-Philippe Navarre, Paris, Editions du Cerf, 1999, p. 98.

³ Paolo Gallarati, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984, p. 154-156.

⁴ Il est célèbre à l'époque, même s'il est relégué aux derniers rangs des histoires de la littérature aujourd'hui, pour ses *Novelle galanti*, pour ses *Melodrammi giocosi* et pour son épopée héroicomicque *Gli animali parlanti*.

l'opéra comique où les rôles *buffi* et les rôles *seri* tendaient de plus en plus à se confondre dans la représentation réaliste des faits quotidiens. La différence entre ces deux catégories dans lesquelles le rationalisme goldonien avait subdivisé typologiquement les personnages du *dramma giocoso* selon des alternances bien précises entre registres rhétoriques et stylistiques, disparaît dans l'opéra de Casti. Une fois abolis les rôles métastasiens avec leurs airs typiques solennels et de *paragone*, une fois éliminées les exagérations du grotesque caricatural, l'ensemble s'oriente vers une voie médiane qui neutralise l'écart entre personnages sérieux et comiques et tend à faire de chacun un caractère individuel. L'éventail très large des postures expressives naît, en effet, dans le *Re Teodoro in Venezia* d'une singularité de la situation et non plus d'une caractérisation des personnages *a priori*, personnages qui peuvent être à la fois sérieux ou comiques, en fonction des événements dans lesquels ils sont impliqués. En ce sens, Casti est proche de l'esprit dans lequel l'Arioste écrit son épopée dont les personnages ne font pas l'objet d'une caractérisation psychologique propre mais réagissent en fonction de leurs aventures. Le mélodrame, abandonnant la dialectique d'abstraction de catégories expressives, tend de cette façon vers un plus grand réalisme. Dans l'ancienne perspective goldonienne, on aurait difficilement pu justifier l'itinéraire psychologique de Teodoro qui du franc comique initial évolue jusqu'à toucher, vers la fin, les limites du tragique. L'abbé Casti était parfaitement conscient de cette nouveauté quand il définissait ses livrets comme « dix ou douze *drammi eroicomici* d'un genre tout à fait nouveau, où en traitant de thèmes ou sujets sérieux, héroïques, tragiques, on transpose des traits comiques où la circonstance de la chose ou des personnes le demande, suivant en cela la nature elle-même ¹».

Toutefois, après ces premières expériences heureuses, les livrets suivants ne donneront pratiquement plus lieu à des représentations. D'ailleurs, le succès de son livret *Il Re Teodoro in Venezia* est à relativiser grâce au jugement de son contemporain et concurrent à Vienne, Lorenzo Da Ponte. On a mis son premier livret *Le riche d'un jour* pour Salieri aux oubliettes car Casti a fait son entrée dans la ville impériale :

Comme il entra dans mes attributions de veiller à l'édition de tous ses drames représentés au Théâtre Impérial, je fus le premier à recevoir *Le Roi Théodore*, tel était le titre du premier opéra de Casti. [...] La langue en était du pur toscan, le style correct, les vers n'étaient dépourvus ni de grâce ni d'harmonie ; il y avait de la finesse, de l'élégance, du brio ; les airs étaient beaux, les morceaux d'ensemble délicieux, les finales poétiques, et cependant, à mes yeux, le drame n'avait ni chaleur ni intérêt, rien de comique, rien de dramatique. L'action en était languissante, les caractères insipides, le dénouement invraisemblable et presque tragique. Chaque partie prise séparément était bonne, mais l'ensemble était détestable. [...] Je compris alors qu'il ne suffisait

¹ Cité par Paolo Gallarati, *op. cit.*, p. 156.

pas d'être un grand poète – car en vérité Casti en était un – pour composer un bon drame, mais qu'il était indispensable de posséder beaucoup de connaissances, de voir de près les acteurs, de savoir les habiller, d'observer sur la scène les erreurs d'autrui et les siennes propres et de les corriger après avoir été sifflé deux trois ou mille fois¹.

Da Ponte, à la suite de ces réflexions, met en relief aussi le poids de la politique et des manœuvres strictement courtisanes qui viennent interférer dans l'appréciation esthétique des œuvres. Cette nuance nous permet de mieux comprendre l'échec des livrets suivants de Casti, qui ne seront presque plus mis en musique. En 1788, Casti reprend la dénomination de *dramma eroicomico* (à la suite de Haydn) pour son livret destiné à Salieri *Cublai, gran Candé Tartari*. Le livret n'est jamais représenté entre autres raisons parce qu'il tourne en dérision le personnage de Pierre Le Grand. Ce n'est pas la première ni la dernière fois que les allusions satiriques aux personnages de son temps sont un frein à la représentation des opéras tirés de ses livrets. Ce sera la même chose en 1792 avec *Catilina*. Avec ses trois derniers livrets composés avant 1796², Casti choisit des sujets médiévaux. Mais le succès n'en découle pas pour autant.

Suivons les hypothèses d'Ettore Bonora³ pour expliquer les limites structurelles du livret de l'*Orlando furioso*. Les personnages et les faits d'époques reculées, sur lesquels ne pouvait s'exercer avec succès sa critique de brillant chroniqueur mondain, ne convenaient pas au théâtre comique et satirique de Casti. On peut accuser aussi le livret lui-même où tragédie et comédie restent dissociées, non seulement du fait de la distance naturelle de l'auteur envers le monde du tragique et de l'onirique mais également à cause de l'épuisement de sa veine comique même, qui avait désormais perdu ses motivations propres. En voulant remplacer la satire par les allusions malicieuses de la parodie, l'auteur échoue à nouveau. D'après Gérard Loubinoux⁴, la conjonction du rejet du sublime et de l'absence ou du refus de perception du nouvel ordre social est à l'origine de la difficulté de Casti à trouver des réalisations dramatiques positives. La constante polémique contre l'héroïsme (centrale dans *I dormienti* et dans *L'Orlando furioso*) ne doit pas être interprétée comme contestation d'un système de valeurs lié à la seule aristocratie, mais de toute forme d'héroïsme, y compris à venir :

¹ Lorenzo Da Ponte, *Mémoires (1749-1838)*, Préface de Dominique Fernandez, Paris, Mercure de France, 2000, p. 120.

² *I dormienti*, tiré du poème héroïcomique *Il Ricciardetto* de Forteguerra (1674-1735) ; *Orlando furioso* ; *Rosmunda* tiré de Giovanni Ruccellai, une des premières tragédies classiques du XVI^e siècle, qu'Alfieri réécrivit en 1779.

³ Ettore Bonora, Introduction à Giambattista Casti, in *Melodrammi giocosi*, Modena, Mucchi, 1998.

⁴ Gérard Loubinoux, « L'impasse castiana : un tentativo problematico di rinnovamento del libretto », in *I Vicini di Mozart-I-II teatro musicale tra Sette e Ottocento. II-La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, Firenze, Olschki, 1989, p. 173-185.

romanité, croisades, affirmation d'une spécificité italienne, lutte pour une fatale souveraineté nationale, tous ces éléments, qui feront les beaux jours des *Ariodante* romantiques, sont présents chez Casti, mais mis à distance, et partant, annihilés.

Au-delà de la question de l'éventuel génie de l'auteur oublié de l'histoire littéraire, cette réception manquée nous intéresse comme révélatrice de l'épuisement de l'Arioste comme source commune sur laquelle baser des effets comiques. Comme si l'héroïcomique fonctionnait en exploitant les derniers feux de personnages, héroïques d'abord, puis ridicules jusqu'à perdre leur intérêt pour le public. Nous tenterons de vérifier ces hypothèses à la lumière du livret que nous analyserons dans la troisième partie, consacrée au personnage de Roland et à sa folie.

Nunziato Porta ou les liens entre la ville et la cour

L'*Orlando paladino* de Nunziato Porta, également défini comme *eroicomico*, bénéficie d'une fortune dont celle de Casti est le parfait contre-exemple. Essayant de faire provisoirement abstraction de la musique de Haydn, évidemment fondamentale pour expliquer le succès encore actuel de l'opéra, nous reviendrons sur la filiation qui existe de ce livret avec celui de Badini pour Londres, dans le cadre du théâtre public. En effet, alors que Casti fait une œuvre relativement nouvelle, Nunziato Porta est plus classique dans sa figure de librettiste qui reprend des formules déjà testées et efficaces sur le plan spectaculaire, se faisant creuset de l'Arioste mais surtout des différentes adaptations pour la musique de son temps. Le premier de la série¹ est le livret de Carlo Francesco Badini, *Le pazzie di Orlando, opera buffa*, mise en musique par Pietro Alessandro Guglielmi à Londres en 1771. Puis le librettiste Nunziato Porta réécrit le livret pour le même compositeur, Guglielmi, à Prague en 1775, en changeant le titre pour *Orlando Paladino*. Après une reprise du même opéra à Vienne en 1777, nous arrivons au fameux *Orlando paladino* de Nunziato Porta, composé par Haydn pour la fête du prince Nicola Eszterhazy le 6 décembre 1782.

Cette collaboration entre librettiste et compositeur rend exceptionnelle l'œuvre, dans la production du grand musicien. En effet, en 1781, Porta vient d'être nommé par le prince Directeur de l'Opéra dans le splendide château d'Eszterhaza, où Haydn régnait en maître

¹ Pour la confrontation des deux livrets reproduits en fac-similé, voir l'introduction de Luciano Paesani, *Nunziato Porta, il fantasma dell'opera*, Roma, Aracne, 2007, et en particulier sur la filiation entre les différents livrets, de Londres à Eszterhaza, en passant par Prague, p. 18-19.

depuis 1761, en qualité de *Kapellmeister*¹. Le musicien était cependant soumis à des clauses très strictes qui entravaient sa liberté : il avait dû, par exemple, diriger 125 représentations de 17 opéras différents en un an. Néanmoins, il disposait d'un des meilleurs orchestres d'Europe et il pouvait prendre des risques plus grands qu'un impresario qui engageait sa fortune personnelle au service d'un directeur de théâtre. En tant que Directeur du théâtre, de son côté, Porta s'occupe de tout : choix et recherche de nouvelles œuvres à adapter, production nouvelles, engagement des chanteurs et gestion administrative. Évidemment, il fait la part belle aux partitions qui « habillent » ses livrets et ce n'est pas un hasard si, dans les premiers spectacles mis en scène, il propose une nouvelle version de son *Orlando paladino*, nouvelle sur le plan du livret, mais surtout complètement modifiée par la musique de Haydn. Jamais comme au cours de cette expérience, écriture musicale et écriture textuelle n'ont été aussi fortement influencées, se mêlant et se modifiant continuellement². La raison de cette collaboration étroite était sans doute déterminée par la nécessité de terminer l'opéra pour une visite imminente du grand duc russe Paul et de son épouse, qui n'eut jamais lieu en raison de leur départ précipité de Vienne. Il est important aussi de rappeler qu'à cette époque, Haydn avait déjà composé de petits bijoux musicaux pour le théâtre de marionnettes du palais, et que le choix de Porta lui permettait de concrétiser son attirance pour le *dramma giocoso*, cette *opera buffa*³, qui plaisait tant au prince Nicola Eszterhazy dans ce *dramma eroicomico*, où le héros n'est pas tant Orlando mais son écuyer Pasquale, *miles gloriosus* bouffon, et volontairement peu crédible. Toujours dans un souci de perception générale, écoutons encore le jugement, sévère comme toujours, de Da Ponte envers ses collègues. Lors de la querelle autour de l'échec de son livret *Le riche d'un jour*, Nunziato Porta fait partie de la « tourbe d'envieux » qui s'acharnent contre lui :

Chaque jour voyait éclore un nouveau libelle contre moi. Un écrivassier, Nunziato Porta, poète à la façon de Brunati, et même au-dessous, publia une satire terminée par ces deux vers :
Âne tu naquis, âne tu mourras ;
Pour le présent j'en dis peu, plus tard j'en dirai davantage⁴.

¹ Entré en qualité de Vice Kapellmeister, il est au bout de cinq ans le seul maître à bord, jusqu'en 1790, date de la mort de Nikolaus Eszterhazy, suivie de la dissolution de l'orchestre et de la fermeture définitive du théâtre, après une dernière représentation des *Nozze di Figaro* de Mozart.

² *Ibid.*, p. 21.

³ Nous revenons sur ces définitions dans la deuxième partie.

⁴ Lorenzo Da Ponte, *Mémoires (1749-1838)*, Préface de Dominique Fernandez, Paris, Mercure de France, 2000, p. 123.

N'en déplaise à Da Ponte, Nunziato Porta est un peu plus qu'un « écrivassier », et le succès jamais démenti de l'opéra de Haydn s'explique, aussi, par son livret. Contrairement à l'habitude qui avait cours à Esterhaza d'imprimer deux cents copies des livrets des nouvelles productions, on en imprima cinq cents. L'opéra fut joué treize fois l'année 1783 et sept l'année suivante. Chose encore plus extraordinaire, du vivant de Haydn, l'opéra fut joué à Bratislava, à Prague, à Brno, à Vienne, à Budapest, à Mannheim, à Francfort, à Cologne, à Grza, à Nuremberg, à Berlin, à Hannovre, à Brême, à Leipzig, à Munich, à Königsberg, à Hambourg et à Dresde¹.

Nous reviendrons sur cette ultime étape de l'opéra de cour en troisième partie, pour nous concentrer sur le traitement des personnages d'Orlando et d'Alcina, et, à Londres, sur les premières versions. Mais avant Londres ou Naples, c'est bien à Venise que naît le théâtre « public »².

II. Le théâtre public

Le XVII^e siècle, par la richesse et la variété des phénomènes artistiques qu'il voit fleurir entre théâtre et musique, est difficilement réductible à des formules unitaires. Si Venise concentre tous les phénomènes, les autres villes sont aussi le berceau d'une cohabitation entre théâtre de cour et théâtre public, théâtre improvisé et théâtre chanté. Les types de théâtre étant intrinsèquement liés, nous abordons dans cette partie des exemples d'adaptation de l'Arioste qui dépassent les frontières du *melodramma* pour comprendre les influences qui président à sa naissance. Le spectacle, compris comme manifestation dynastique, comme moyen de communication entre les classes sociales et les nations, comme expérience privilégiée d'auto-représentation de pouvoirs et de groupes, se révèle être l'expression la plus caractéristique du siècle « chantant » mais aussi « jouant » et « dansant »³. C'est justement le spectacle dans sa pratique et sa réception qui reflète la richesse de la société du XVII^e siècle où la référence est toujours la cour, même lorsque s'étendent à des pans plus larges de la société, ces

¹ Luciano Paesani, *op. cit.*, p. 40.

² Nous avons finalement préféré ce terme à ceux de théâtre mercenaire ou de théâtre payant, parfois utilisés pour définir la même réalité, même s'il peut paraître anachronique. La définition du théâtre public (une salle fermée, à la programmation permanente et au droit d'accès payant, dont la gestion est confiée à un entrepreneur engageant ses propres fonds, l'*impresario*), par opposition au théâtre de rue mais surtout aux théâtres des palais, fait l'objet de discussions parmi les spécialistes, en particulier pour la période de son émergence. Cf. Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 237-291.

³ Sara Mamone, introduction à *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini : successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Firenze, Alinea, 2001, p. 12.

comportements et ces plaisirs qui marquaient la formation et la vie des classes dominantes. En étudiant les adaptations de l'Arioste dans le cadre du théâtre public, nous aurons à cœur de montrer l'interaction entre cette société civile et la vie de cour, plus codifiée.

Florence et la cohabitation des deux types de théâtre : Prospero Bonarelli et Giacinto Andrea Cicognini¹

Ces auteurs ont en commun avec Gabriello Chiabrera² ou Giovanni Villifranchi³ d'être liés à la cour des Médicis et à ses cercles intellectuels⁴, mais, contrairement aux deux premiers, leur carrière les conduit à Venise, où ils passent, selon les modes du temps, de l'écriture de pièces parlées ou d'intermèdes, à l'écriture de mélodrames.

Giacinto Andrea Cicognini apporte à la scène vénitienne l'influence du théâtre espagnol⁵ dont la scène florentine, notamment à travers les œuvres de Lope de Vega, était fortement imprégnée, en adaptant *La vida es sueño* de Calderon de la Barca, ainsi que les

¹ Nous incluons au sein des poètes/librettistes à Florence et Venise des auteurs qui, dans le cadre de notre corpus, nous intéressent pour leurs pièces parlées, même s'ils sont aussi auteurs de livrets. C'est le cas par exemple de Giacinto Andrea Cicognini comme de Domenico Lalli. Nous prenons cette liberté en vertu du principe mis en relief par Paolo Fabbri, selon lequel il n'y avait pas de frontières infranchissables entre théâtre parlé et drames chantés. Certains livrets pouvaient même servir à un double usage, comme le préconisait Bissari dans l'avertissement au lecteur de sa *Torilda* en 1648, dont il proposait un allègement pour la version chantée : « les virgules placées en marge signalent ce que l'on peut mettre de côté pour une représentation chantée, alors que l'œuvre intégrale sert pour un autre jeu » in *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 188.

² Auteur d'une *Angelica in Ebuda* en 1615, tragédie qui constitue un des précédents florentins de Saracinelli et Salvadori, et dont l'intrigue se situe dans les interstices de l'Arioste, comme le montre Marzia Pieri, « Cavallieri armi amori : una scorciatoia per il tragico », *op. cit.*, p. 223-226. Chiabrera se place dans la continuité de l'Arioste pour inventer un contexte et des aventures autour du très bref épisode d'Angelica sauvée par Ruggero, un peu comme la série des « Angélique en Inde » que nous allons évoquer à Venise.

³ Auteur d'une des premières adaptations de l'épisode final de Roger et Bradamante sur laquelle nous reviendrons dans la deuxième partie.

⁴ Souvent originaires de province : Chiabrera vient de Savona, Villifranchi de Volterra, Bonarelli de Novellara mais Cicognini de Florence.

⁵ L'épopée de l'Arioste est très présente au sein du théâtre espagnol à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, et il s'agit d'un filtre fondamental entre le texte source et les pièces des dramaturges italiens du XVII^e siècle. Nous revenons sur les influences particulières en évoquant les œuvres de notre corpus, mais pour mesurer l'ampleur du phénomène, nous reprenons un extrait de la bibliographie espagnole établie par Georges Güntert en annexe des actes du colloque international *Eroi della poesia epica nel Cinque-Seicento* (Rome, 18-21 septembre 2003), Maria Chiabò, Federico Doglio (cur.), *op. cit.*, p. 505-515. Lope de Vega évoque les amours d'Angelica et Medoro, et la folie d'Orlando (*Angelica en el Catay*, 1603), tandis que celle-ci est au centre d'une comédie de jeunesse (*Un pastoral albergue*, [?]). Il met en scène les héros Dudone, Astolfo et Brandimarte (*El marqués de Mantua*, 1596), le personnage de Rodomonte, influencé par l'Arioste mais aussi Boiardo (*Los celos de Rodomonte*, 1588), Dudone et Ricciardetto (*Los palacios de Galiana*, 1602), et enfin Doralice et Mandricardo (*Los locos de Valencia*, [?]). Les trois derniers chants de l'*Orlando furioso* font l'objet de la comédie d'Alvaro Cubillo de Aragón, *El vencedor de sí mismo*, avec les personnages de Ruggero, Bradamante, puis Rodomonte. Le chevalier est aussi le héros de la comédie de Francisco De Rojas Zorrilla, *Los zelos de Rodamonte* (1640). Le récit enchâssé d'Olimpia e Bireno devient le sujet de la comédie de Juan Pérez de Montalbán, *Olimpia y Vireno* (1631). La folie de Roland est au centre de la zarzuela de Francisco Bances y Candamo, *Cómo se curan los zelos y Orlando furioso* (1685). Enfin, nombre d'œuvres anonymes reprenant les thèmes de l'Arioste sont évoquées par Amos Parducci, *La fortuna dell'Orlando furioso nel teatro spagnolo*, Torino, Chiantone, 1937.

œuvres de Rojas y Zorilla et Tirso de Molina, même si, contrairement à ses autres pièces, *Le amoureuse furie d'Orlando* (1642) est plus inspirée du répertoire des troupes de *commedia dell'arte* que du réservoir ibérique¹. Il meurt à Venise dans les années 1650.

Sa présence dans notre corpus nous focalise sur le moment où il va commencer sa carrière de librettiste après la pièce qui nous intéresse. La qualification qui apparaît sur le frontispice « *opera scenica* » ne nous oriente pas d'un point de vue générique et reflète bien le caractère composite du texte qui mélange des personnages et des éléments sérieux et comiques, nobles et parodiques. C'est en cela, et dans le choix de citer des passages de l'Arioste, que Cicognini se rapproche des *soggetti* ou *scenari* de *commedia dell'arte* comme *L'Orlando furioso opera heroica rappresentativa*, parmi les *soggetti* rassemblés par Basilio Locatelli². Si les deux œuvres ont en commun le même texte source, et quelques épisodes clé, elles développent leur intrigue selon des perspectives et des styles tout à fait différents. Les personnages du *scenario* sont bien plus nombreux (pas moins de quarante-trois) que les seize de la pièce de Cicognini. En effet, les *comici dell'arte* ont pour but de synthétiser le poème de l'Arioste afin de fournir aux acteurs un matériel le plus large possible à partir duquel improviser, là où le dramaturge florentin ne fait qu'extraire des épisodes qu'ils estimaient les plus à même de plaire au public. Il donne donc un relief particulier à la figure d'Orlando, bien que le personnage n'apparaisse qu'au deuxième acte et, à ce titre, le drame est un exemple de synthèse théâtrale de la part d'un familier des planches. Dans cette pièce en prose, sauf les monologues d'Angelica et Orlando, les chevaliers sont ternis par le contrepoint des bouffons, représentés comme des paysans affamés et ancrés dans des préoccupations triviales, et, partant, c'est l'honneur chevaleresque même qui est mis en question, puisqu'il vient détruire ces lieux « paisibles »³. Mais en même temps, il s'agit d'une des premières pièces à traiter véritablement la folie d'Orlando, qui influencera jusqu'à Haendel, comme nous le verrons. Dans le choix des épisodes mêmes, on retrouve tous les éléments qui entourent la folie : outre

¹ Même si Renate Döring, évoque comme sources de l'œuvre trois pièces de Lope de Vega : *Los celos de Rodamonte*, *Angelica en el Catay*, *Un pastoral albergue*, cf. Ariostos « *Orlando furioso* » im italienischen Theater des Seicento und Settecento, Hamburg, Hamburger Universität Romanistische Dissertationen, 1973, p. 68.

² Nous reviendrons sur l'influence de la *commedia dell'arte* sur le livret baroque vénitien au moment de parler des genres. Contentons-nous ici de remarquer un lien qui pourrait être établi entre le comédien et académicien Basilio Locatelli, auteur dans les années 1618-1622 du recueil *Della scena de soggetti comici*, et le dédicataire des *Amorose furie di Orlando*, Sebastiano Locatelli, prêtre et lettré bolognaise, proche des compagnies de comédiens, si amateur de l'œuvre de Cicognini que les trois éditions de Monti lui dédient la pièce. Cette hypothèse non vérifiée est établie par Anna Maria Testaverde, *Della scena de' soggetti comici di Basilio Loccatello romano (1618-1622) : tra drammaturgia dei dilettanti e dei professionisti*, Università degli Studi di Firenze, Dottorato di ricerca in storia dello spettacolo diretto da Siro Ferrone, IX ciclo 1996, p. 228, et reprise par Flavia Cancedda, *op. cit.*, p. 128.

³ Nous reviendrons en détail sur les effets comiques dans la deuxième partie.

les amours d'Angelica et Medoro, ceux de Zerbino et Isabella, et Mandricardo. La pièce remplit donc bien la fonction annoncée par le titre, d'autant plus que l'auteur, comme l'Arioste, reprendra les différents moments et manifestations de la folie.

Cette œuvre, qui n'a vraisemblablement pas connu le succès des autres textes de l'auteur¹, figure paradoxalement parmi les rares qui ont dépassé l'éphémère mode de Cicognini qui ne survécut que vingt ans après son explosion. La source d'inspiration pourrait apporter un élément d'explication : alors que l'Arioste n'était pas forcément très à la mode en 1642, il fait fureur sur les planches au XVIII^e siècle, moment où paraît une édition romaine de *L'Orlando furioso ovvero L'amorose furie di Orlando con l'incoronazione di Medoro*². La nouvelle répartition des rôles est symptomatique aussi de l'évolution du système de spectacle, en particulier chanté, qui pourrait expliquer que, dans cette pièce parlée, disparaissent les deux personnages de Zerbino et Isabella, au sein d'une distribution qui demeure très fournie pour l'époque.

Quelques années auparavant, était publié à Venise un intermède, destiné à être mis en musique, celui du comte Prospero Bonarelli, mais Venise représente le chapitre le plus important, ne serait-ce qu'en nombre d'adaptations de l'Arioste, de notre parcours.

1. Venise : le règne du spectaculaire et du mélange

C'est à travers l'expérience romaine, introduite à Venise par les compagnies itinérantes d'acteurs chanteurs, qu'arrivent dans la lagune les livrets inspirés de l'Arioste, accompagnés des premières conventions dramaturgiques et musicales qui, de Florence à Rome, avaient trouvé des terrains fertiles d'expérimentation et de développement, ainsi que leurs premières tentatives de codification écrite³. L'Arioste représente une source mineure pour les sujets des opéras du XVII^e siècle à Venise. Sur les quatre cents opéras représentés à Venise entre 1637 et 1700, environ deux cent cinquante sont basés sur des intrigues tirées de l'histoire ancienne ou médiévale, le reste étant inspiré de la mythologie contre six seulement inspirés du poète ferrarais⁴. Si l'épopée est relativement absente des scènes lyriques, elle suit

¹ Comme semblent l'indiquer les « seules » quatre rééditions de la pièce contre les cinquante du livret *Giasone* ou les vingt-huit du livret *L'Oroneta*.

² Roma, Gaetano Zenobi, 1717.

³ Sur la diffusion de l'opéra dans l'Italie du XVII^e siècle, voir Lorenzo Bianconi et Thomas Walker, *Dalla Finta pazza alla Veremonda : storie di Febarmonici*, in *Rivista Italiana di Musicologia*, X, 1975, p. 379-454.

⁴ Ellen Rosand, dont nous reprenons les résultats d'une enquête de longue haleine, n'en évoque que quatre : *Bradamante* (1650) et *Angelica in India* (1656) de Bissari, *Il Medoro* (1658) et *Olimpia vendicata* (1681)

en quelque sorte la parabole de l'évolution de l'opéra dans la Sérénissime République. C'est pourquoi nous évoquons dans cette partie autant d'opéras proprement dits ou *drammi per musica* que de « proto-opéras » ou de théâtre parlé.

Paradoxalement, Venise reste longtemps absente de la scène du théâtre musical telle qu'elle s'esquisse au début du XVII^e, alors qu'elle occupe une place de tout premier plan pour le théâtre parlé. Les déclamations en musique de type florentin, romain ou mantouan, entre autres, n'arrivent à Venise qu'à partir de 1637, avec *Andromeda* de Benedetto Ferrari et Francesco Manelli monté au San Cassiano à l'occasion du Carnaval. En revanche, un siècle plus tard, à la naissance de Vivaldi, Venise est la capitale incontestée de l'opéra. Florence, qui l'a vu naître, s'est endormie ; Mantoue, Parme et Ferrare sont de trop petites cours pour pouvoir rivaliser avec la Sérénissime République. D'un genre musical réservé à une élite culturelle de cour, Venise fait de l'opéra un spectacle pour tout public. 1637 constitue d'ailleurs pour Lorenzo Bianconi¹ la deuxième naissance de l'opéra. Patrick Barbier² rappelle l'aspect sociologique de cette petite révolution : « pour la première fois, le Théâtre S. Cassiano est ouvert à tous, d'un procureur de Saint-Marc au plus modeste gondolier ». Mais l'opéra public se vend justement comme un produit royal repris à l'échelle industrielle et proposé à un vaste public composite. Non seulement il ne renie pas ses origines nobles et prestigieuses, mais il les affiche, à des fins publicitaires. Lors de ses débuts vénitiens, l'opéra, genre de spectacle nouveau pour la ville, tend à reprendre des catégories et des institutions dramatiques déjà expérimentées ailleurs, en excluant toutefois le drame sacré et moral de Salvadori, Tronsarelli et surtout de Rospigliosi³ – autrement dit les poètes qui ont écrit pour les cours médicéenne et papale. On retrouve l'emprunt des sujets au patrimoine mythologique, des sujets mythologiques dans un contexte bucolique, agrémentés de scènes magiques et machineries, jusqu'aux véritables pastorales. De la même manière, les scènes vénitiennes reprennent les *topoi* dramatiques bien expérimentés comme par exemple la scène

d'Aureli. Même en ajoutant *Carlo il grande* de Morselli (1688) et un « proto-opéra » antérieur à la période, *La pazzia d'Orlando, opera recitativa in musica e per fare intermedi* de Prospero Bonarelli, 1635, la proportion des livrets ariostesques reste minime par rapport aux autres sources. Cf. Ellen Rosand, « Orlando in Seicento Venice : the road not taken », in Michael Collins, Elise Kirk, *Opera and Vivaldi*, Austin, University of Texas Press, 1984, p. 87.

¹ « Ou l'on dira que l'*opera in musica* naît à Florence en 1600 ou l'on dira que le théâtre lyrique naît à Venise en 1637 », Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EDT/Musica, 1982, p. 164.

² Patrick Barbier, dans son ouvrage *La Venise de Vivaldi. Musique et fêtes baroques*, Paris, Grasset, 2002, place en exergue du chapitre sur l'opéra vénitien une citation de l'abbé Conti « On ne parle ici que des opéras qu'on va jouer », p. 165.

³ Pour une typologie des premiers spectacles vénitiens, nous nous référons à un pionnier du genre de la « librettologie », Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, cit., p. 78.

de *lamento*, qui devient le point d'orgue de l'*Arianna* de Monteverdi ou de l'*Andromeda* de Ferrari. C'est à l'expérience romaine qu'on doit également rattacher l'introduction de personnages ridicules, vieilles nourrices cyniques et grotesques dans leur réticence à renoncer aux plaisirs d'amour, ou satyres et paysans. Le serviteur idiot, doublé de son pendant rusé, est le reflet de personnages tirés de la comédie parlée, en particulier la *commedia dell'arte*, à laquelle se rattachent également les caricatures du *miles gloriosus*, du pédant docteur pseudo-philosophe, ou du vieillard amoureux et lascif, pendant de la nourrice lubrique. La multiplication de ces rôles ridicules que nous retrouverons dans notre corpus, cohabitant avec les personnages de l'Arioste, étaient très prisée par le public.

Les poètes à Venise

Les exemples précédents, et en particulier celui de Giulio Rospigliosi, sont suivis dans certaines cours jusqu'au XVIII^e siècle, mais l'événement qui modifie en profondeur le statut du librettiste, remonte pour ainsi dire aux débuts de l'opéra. La naissance, à Venise, des théâtres publics, et la transformation de l'opéra en système de production basé sur la rentabilité entraînaient la disparition de la Cour comme intermédiaire et garant d'une forme d'indépendance du poète. La transformation ne fut pas immédiate, ainsi les premiers librettistes vénitiens comme Gian Francesco Busenello, Giacinto Andrea Cicognini, Giulio Strozzi, Paolo Bissari ou Paolo Vendramin sont à la fois des mécènes et les premiers impresarios. Presque tous de famille patricienne, membres d'académies¹ élitaires à tendance libertine, leur statut social leur permet de se réserver la rédaction de livrets comme un loisir littéraire assez libre. Nous retrouvons par exemple dans la préface de *La finta pazza* de Giulio Strozzi² les mêmes préoccupations éditoriales et les mêmes revendications de paternité du livret que chez Salvadori à Florence :

Venni volentieri alla terza impressione della vera *Finta Pazza*, perché ho veduto, ch'alcuni musici di fortuna l'hanno variamente fatta stampare altrove, e la vanno rappresentando, come cosa loro.

¹ Giacinto Andrea Cicognini, comme son père Jacopo, était lié, à Florence, à l'Accademia degli Instancabili, née au XVI^e siècle à l'intérieur de la confraternité il Vangelista, institution composée de jeunes gens de treize à vingt-quatre ans, qui, outre le chant et les prières, se consacraient à la préparation de représentations théâtrales, encadrés par des maîtres laïcs et des religieux. Arrivé à Venise en 1646, il fait probablement partie de l'Accademia degli Incogniti. Sur ce point, cf. Silvia Castelli, introduction à *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini : successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Firenze, Alinea, 2001, p. 54, 60. Notons toutefois que Jean-François Lattarico ne le fait pas figurer sur la liste des académiciens *Incogniti* dans son annexe à *Venise incognita. Essai sur l'académie libertine au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 439-441.

² *La finta pazza*, dramma di Giulio Strozzi, Terza impressione, Venezia, Surian, 1641, p. 5.

Nous reviendrons sur la place de la folie à Venise dans la troisième partie.

Si le thème d'Orlando n'est pas aussi omniprésent qu'au siècle suivant, il est apprécié dans le milieu du spectacle, à la fois par les acteurs de *commedia dell'arte* dont il fait partie du répertoire habituel, par les académiciens comme Cicognini qui le proposent dans leur domaine de création, et en général par les dramaturges qui voient dans la source ariostesque un modèle littéraire élevé auquel se confronter. Ainsi le comte Prospero Bonarelli¹ choisit *La pazzia d'Orlando* comme sujet destiné à fournir des intermèdes accompagnés de musique. Cette œuvre est très éloignée de celle de Cicognini, par sa trame, son style, et son projet de représentation.

La pazzia d'Orlando, de Bonarelli

Bonarelli, héritier de l'Arioste à qui il empruntera deux sujets pour son *opera recitativa La Pazzia d'Orlando* mais aussi pour sa *tragedia a lieto fine Il Medoro*, vit à la cour de Ferrare, Modène et Florence, appartient à l'Académie des *Intrepidi* de Ferrare, des *Gelati* de Bologne et des *Umoristi* de Rome. Il fonde à Ancône en 1624 l'académie des *Caliginosi*. Il crée des tragédies, des comédies, des mélodrames et des pastorales, ainsi qu'un roman d'aventures, des lettres et des aphorismes. Sa première pièce, *Il Solimano*, créée à Ancône en 1618, a eu un grand succès², suivie d'une tragédie, *Medoro incoronato* que nous évoquerons plus loin. Ses tragédies et mélodrames donnent lieu à de nombreuses publications de son vivant, et sont regroupées dans une édition des *Melodrami*³ en 1647. Entre ces deux réécritures, nous trouvons une différence fondamentale révélatrice de la répartition de notre corpus en fonction de la reprise des épisodes de l'Arioste.

Dans l'*opera recitativa La Pazzia d'Orlando*⁴, intermède sérieux, nous trouvons pour la première fois l'amplification donnée aux bergers sans leur aspect comique, ainsi que l'apparition de l'ombre d'Agricane, comme l'ombre de Dardinello chez Salvadori. Ces

¹ Né à Novellara en 1582 et mort à Ancona en 1659.

² Cette tragédie tirée de la « matière turque », peut-être représentée à Florence là où elle est imprimée en 1619, est mise en scène à Venise en 1634 par l'Accademia degli Immobili. Sur cette importante mise en scène, voir Cesare Molinari, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968, p. 123-130 et Elena Povoledo, « Una rappresentazione accademica a Venezia nel 1634 », in *Studi sul teatro veneto tra Rinascimento e età barocca*, presentazione di Franco Folena, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1971, p. 119-169.

³ *Melodrami*, cioè opere da rappresentarsi in musica del co. Prospero Bonarelli, Ancona, Salvioni, 1647. Ce recueil comprend *L'esilio d'amore*, *La gioia del cielo*, *L'Alceste*, *L'allegrezza del mondo*, *L'antro dell'eternità*, *Il merito schernito*, *Il Faneto*, *La vendetta d'amore*, *La pazzia d'Orlando*.

⁴ *La pazzia d'Orlando, opera recitativa in musica e per fare intermedi* de Prospero Bonarelli, Venezia, Angelo Salvadori, 1635.

ombres, présentes chez l'Arioste mais pas pour Orlando, sont peut-être à l'origine des apparitions de présences infernales à l'opéra.

Le chœur des pasteurs énonce le projet de l'opéra même :

Diciam diciam cantando in nostra vena
L'Istoria felicissima d'Amore
Che d'ogn'aflitto cuore
Le più fere tempeste ogn'or serena

Ils chantent la naissance de l'amour entre Angelica et Medoro, jusqu'à leur retour au Catai. En réponse aux questions d'Orlando, ils lui montrent la preuve irréfutable de la trahison d'Angelica, son bracelet :

Quindi poi nel partire
Ella per mia mercede
Questo gemmato cerchio in don mi diede.

Orlando reconnaît alors son cadeau à la belle :

O maledetto cerchio
Tu della mia fortuna
Ruota infelice, la mia vita affondi

Bonarelli consacre la dernière partie de son intermède, l'Azione quarta, au personnage d'Orlando, seul, qui, dans un long monologue, exprime ses états d'âme :

Vado, vado. Ma dove, ohimé, vad'io ?
Dunque a dar morte alla mia vita io vado.

Il jette ses armes, comme chez l'Arioste, justifiant davantage son geste qui prend une dimension plus importante sur la scène. Il évoque la séparation entre son âme et son cœur, qui quittent son corps dans la mort, selon une représentation fidèle à l'épopée.

Ma che far vogl'io d'alma e di cuore
Se morir deggio ? Anzi, se già son morto ?
Ecco son giunto pur nei Campi Elisi
Ove luogo non han martiri e pianti.

Il se sent en communion avec la nature riante, chantant une ode aux fleurs. Mais il évoque le serpent qui s'y cache, ne pouvant l'atteindre s'il part :

Ma venga pur che seguirammi in vano
Dall'uno all'altro polo
Che s'egli ha l'ali anch'io me ne vado a volo.

Par cette première réécriture de l'Arioste, Bonarelli est étonnamment proche de la future *serenata L'Angelica* de Métastase, privilégiant l'atmosphère pastorale à son contrepoint comique, ce qu'il développera dans son *melodramma* publié en 1647, qui porte le même titre mais constitue une réécriture nouvelle, sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie.

Les premiers librettistes vénitiens ont en commun d'être membres ou proches de l'Académie des *Incogniti*, club d'intellectuels qui professaient le scepticisme à l'encontre de toute autorité constituée, qu'elle soit politique, morale, religieuse ou rationnelle¹. Ses membres trouvèrent naturellement un terrain de prédilection dans le type de spectacle nouveau et au-dessus des lois que constituait l'opéra naissant. Quelques voix plus raisonnables en apparence comptaient sur ce que Paolo Fabbri appelle une « complicité collective »² pour rattacher cette nouvelle forme à une improbable ascendance classique. C'est le cas par exemple d'un académicien à part entière comme Paolo Bissari³.

La *Bradamante* de Bissari

Nombre de librettistes qui travaillaient à Venise étaient originaires des villes alentour. Pietro Paolo Bissari préface sa *Torilda* en 1648 avec une longue dissertation sur le drame classique. Son but était de montrer que chaque aspect de son livret – machines, dieux, danses, fréquents changements de décors, insertion d'éléments comiques et même la position de l'orchestre dans le théâtre – se basait sur un précédent classique. La musique venait en second sur sa liste, après les fréquents changements de décor. [...] Bissari, qui était plus soucieux que la plupart de ses collègues d'établir une continuité entre le drame antique et son œuvre, concluait son essai sur une note étonnamment positive en suggérant que « dans toutes ces œuvres les anciennes institutions semblaient revivre plutôt que disparaître »⁴. Selon les préceptes aristotéliens d'unité d'action, il dit réduire l'intrigue à la confrontation finale entre

¹ Sur l'influence littéraire de cette académie, nous renvoyons à la somme que représente le travail de Jean-François Lattarico, *Venise incognita. Essai sur l'académie libertine au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2011.

² Paolo Fabbri, *Il secolo cantante, cit.*, p. 104.

³ Président de l'*Accademia Olimpica* de Vicenza et membre de l'*Accademia degli Incogniti* de Venise.

⁴ Ellen Rosand, *Opera in seventeenth-century Venice, The Creation of a Genre*, Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 41.

Leone et Ruggiero, mais en réalité, il reprend bon nombre d'autres personnages et autres passages sans suivre l'ordre de l'œuvre.

Malgré ces scrupules, le comte Bissari¹ n'échappe pas au sort du librettiste vénitien de son époque dont le guide n'est pas les pages d'une quelconque poétique mais la loi tyrannique d'un public assoiffé de nouveauté. La véritable consommation d'opéras condamne les poètes à se soumettre à la dictature de la variété et de la surprise, comme le déplore notre auteur dans l'adresse au lecteur de sa *Bradamante*² en 1650 :

L'aver goduto la città di Venezia in pochi anni circa cinquanta opere regie delle quali a fatica ne han veduto qualcheduna poche città, o nelle nozze o in altra solennità de' lor precipi, ha insterilito chi compone e nauseato chi ascolta, riuscendo difficile trovar cose non vedute o il farle così ben comparire che con pompa ed apparenza maggiore non siano per avanti comparse³.

C'est aussi en vertu de ce principe de nouveauté absolue, au détriment des règles du bon goût et de la clarté⁴, que l'auteur ne livre pas la fin de l'aventure amoureuse de Bradamante et Ruggiero dans son *Argomento*. Il s'agit pourtant d'un des deux principaux fils rouges de l'épopée. On peut donc imaginer que l'Arioste, s'il demeurait « très célèbre » au sein des académies de lettrés, était moins connu du grand public à Venise entre 1650 et 1700. On pourrait penser aussi que le poète se réservait la possibilité de prendre des libertés par rapport au texte source. Mais, paradoxalement, il est d'une grande fidélité à l'esprit du poète ferrarais⁵. Dans cette première adaptation du *Roland furieux*, avant *Angelica in India* en 1656, Bissari intègre un nombre colossal de personnages, qu'il répartit toutefois entre « principaux » (Bradamante, Atlante, Angelica, Carlo Imperatore d'Occidente, Amone padre di Bradamante, Ruggiero, Orlando, Fioretto paggio di corte, Fiordispina, Medoro, Marfisa, Nico fabro,

¹ D'après Renate Döring, Bissari était un heureux héritier à l'abri du besoin, ce qui lui permettait de s'adonner sans contraintes matérielles à sa passion pour l'écriture, cf. Ariostos « *Orlando furioso* » in *italienischen Theater des Seicento und Settecento*, Hamburg, Hamburger Universität Romanistische Dissertationen, 1973, p. 108. Pour un portrait biographique, voir Gioachino Brognoligo, *La vita di un gentiluomo italiano dei Seicento. Il conte Pietro Paolo Bissari Vicentino*, in *Studi di letteratura italiana*, VIII, 1908, p. 292-400, ainsi que Lorenzo Bianconi et Thomas Walker, *Dalla Finta pazza alla Veremonda : storie di Febiarmonici*, in *Rivista Italiana di Musicologia*, X, 1975, p. 419.

² *Bradamante, dramma per musica* de Pietro Paolo Bissari, Venise, Valvasense, 1650 (musique de Pier Francesco Cavalli, Teatro Grimani)

³ *Ibidem*, *Argomento*, p. 7-8.

⁴ « mi fu necessario l'applicarmi a più nuovi, stravaganti pensieri che non diversi dai buoni precetti, nascendo da una favola *ex notissimis* convertissero in molteplicità d'accidenti quelle narrative, e informazioni, di che la chiarezza delle cose non ha bisogno », *ibidem*.

⁵ Il réécrit d'ailleurs l'épopée dans un autre opéra plus tardif, *Angelica in India* (1656), mais ce mélodrame s'inscrit dans les failles de l'Arioste, le retour en Inde et le mariage d'Angelica, le texte source n'étant plus qu'un prétexte à la fantaisie du librettiste.

Astolfo, Alcina, Leone figlio di Costantino Imperator d'Oriente, Ali¹ servo di Leone, Rodomonte) et « secondaires » (Gabrina, Bellerofonte, Guarda di Rodomonte, Vespilla et Ferida damigelle d'Alcina, Papagalli, Sirena, Capo di Corsari, Coro di Magliari). L'auteur ne craint pas de mettre les deux empereurs d'Occident et d'Orient sur la même scène que des perroquets, des babouins, des corsaires et des forgerons, comme il n'est guère soucieux de l'unité de lieu, n'ayant même pas recours au subterfuge du palais pour justifier la circulation de ses personnages qui vont par monts et par vaux, entre lieux modifiés par la main de l'homme et décors naturels, le tout réparti selon le point de vue du spectateur entre avant-scène et fond de scène², laissant imaginer des décors spectaculaires. Ce sont donc les raffinements scéniques qui l'intéressent, davantage que le déroulement logique de l'action et la conception des personnages. Bissari est ancré dans le théâtre vénitien de l'époque : il fait allusion à la puissance militaire vénitienne dans le prologue, et emprunte des types de scènes à la dramaturgie vénitienne. On retrouve dans *Bradamante* des épisodes influencés par ses contemporains. La scène du sommeil de Ruggiero, pourrait être héritée de *L'incoronazione di Poppea* de Busenello de 1643, et de son *Giasone* de 1649, dans lequel on reconnaît aussi la scène classique à Venise de séduction par le travestissement – de Fiordispina par Bradamante. Ces types de scènes – sommeil, séduction et folie, de quintessence opératique, sont des épisodes récurrents de l'épopée. Il ne s'agit pas, ici, de confondre l'effet et la cause, mais il serait tentant, à l'instar de Renate Döring³, de suggérer une dette générale de l'opéra vénitien au modèle de l'Arioste.

¹ Si l'imaginaire turc est présent sur les scènes de théâtre, chanté ou parlé, européennes des XVII^e et XVIII^e siècles, il acquiert un réalisme particulier à Venise du fait de ses rapports étroits avec la Turquie. Par exemple, la tragédie de Prospero Bonarelli, *Il Solimano*, met en scène une intrigue politique sanglante où Soliman le Magnifique est assassiné après avoir été trahi, son fils Mustapha est enlevé puis empoisonné de même que Despina (qui deviendra la soubrette de *Così fan tutte*). Acmat et Adrasto, lieutenants de Mustapha, ordonnent de mettre le feu à la ville d'Alep pour la purifier. La pièce, bien connue à Venise, laisse des traces dans l'œuvre de Bissari : le personnage d'Adrasto, fils de roi perdu, deviendra ainsi la véritable identité de Medoro lors du coup de théâtre qui lui permet d'épouser *Angelica in India* (1656). Plus propre au monde des « lettres » des Lumières, nous retrouvons l'utilisation d'un « persan » prénommé Alì chez Goldoni. Le Turc est alors *L'impresario di Smirne* (1759) et fait figure de sage, regard extérieur qui permet à l'auteur de s'inscrire avec ce point de vue original dans la série des « métamélodrames » qui critiquent le monde de l'opéra. Nous reviendrons en particulier sur le *Teatro alla moda* de Benedetto Marcello et sur *L'opera seria* de Ranieri de' Calzabigi dans la partie consacrée aux genres.

² Scènes : la grotte de Merlin, le palais royal, un bois, un village, le jardin des délices d'Alcina, une place pour des tournois, une loge royale couverte. Perspectives ouvertes : le tombeau de Merlin, la montagne et le château d'Atlante, des écueils déserts, une galerie, un lac avec des oiseaux et des poissons vivants, des colonnades, le pont de Rodomonte, la loge royale, le ciel de la lune, la grotte de Ruggiero, une allée couverte laissant voir au loin le palais royal. Points de vue partiels : la campagne, un palais, un village, une place.

³ Renate Döring, *Ariostos « Orlando furioso » im italienischen Theater des Seicento und Settecento*, Hamburg, Hamburger Universität Romanistische Dissertationen, 1973, p. 91.

Comme dans l'esthétique des opéras de cour, les magiciens tirent les ficelles de l'intrigue principale, rappelée dans la préface :

Melissa dunque la maga prevedendo per opera di Merlino l'eroico germe, che produr doveano le nozze di Bradamante e Ruggiero, e per i perigli, ch'in ciò li vedea soprastare, faceva ogn'opera per disturbarle. Scorse per questo l'affetto che passava grandissimo tra i due guerrier, quelle lunghe difficoltà, e passioni, che son ben note, finché, per ridurle alla maggiore, Leone, figlio d'imperatore ricercò Bradamante in moglie.

C'est à Alcina¹, commandée par Atlante comme chez l'Arioste, que revient le rebondissement de l'aventure entre Ruggiero e Leone². Dans un jeu sur la tradition, elle fait advenir ce qui arrive dans l'épopée par le hasard des déplacements, par sa capacité magique à se trouver en plusieurs lieux, volant dans les airs. Dès le prologue, il apparaît clairement pour le spectateur que les hommes et leurs destins sont le jouet des dieux et des magiciens. L'enjeu du drame est énoncé par ces deux personnages : Ruggiero sera, selon Ascalaso, privé de Bradamante. Il l'affirme en qualité d'espion des profondeurs infernales (« degli abissi ») où il a vu de ses yeux les enchantements préparés par Atlante et Alcina, si puissants qu'aucune force, fût-elle divine, ne pourra renouer le lien brisé entre les deux amants. Contre ces enchantements, ce sont les monstres de l'Enfer que Merlin invoque pour l'aider à accomplir son dessein : l'union de Ruggiero et Bradamante³.

On observe ici une fidélité à la profusion de l'épopée, à sa dimension romanesque plus qu'épique, proche de celle des *comici dell'arte*. Mais il s'agit d'une forme de fidélité paradoxale, à la fois à la lettre narratologique et à l'esprit – mélange de comique et de sérieux, par la multiplication de saynètes comme reflet de la manière narrative, qui fait entendre le texte et qui accentue les comiques possibles. Ce type d'adaptation « exhaustif », comme le *Palazzo d'Atlante* de Rospigliosi, n'est qu'un phénomène marginal dans notre corpus, et même à Venise, et dans l'œuvre de Bissari : dans son *Angelica in India*, si l'on retrouve dans la multiplication des personnages la contrainte de la nouveauté et de l'émerveillement, on observera une réduction des épisodes et une focalisation sur un moment précis.

¹ Remarquons que, contrairement à ses successeurs, Bissari n'évoque aucune moralisation de l'épisode d'Alcina, qui n'a ici qu'une fonction de divertissement, s'envolant dans les airs comme celle de Saracinelli à Florence.

² Chez le poète ferrarais, c'était la sage et respectable Melissa qui arrêta Ruggero au bord du suicide et conduisait Leone vers lui.

³ « [Ascalaso] Tai la giù preparai vidi gl'incanti/Ad Atlante, ad Alcina/ch'unire il tronco nodo/Altra forza non puote, anco divina [...] [Ombra di Merlino] Mentitor tu fallace/Io vincitor sarò./Perché m'assista audace,/mostro alcun dell'Inferno invocherò », in *Bradamante, dramma per musica* de Pietro Paolo Bissari, Venise, Valvasense, 1650, p. 10-11.

L'attribution de la mise en musique à Pier Francesco Cavalli serait d'autant plus plausible que le compositeur manifeste dans son œuvre un intérêt particulier pour la folie, même si elle pose un problème que nous n'avons pas pu résoudre à ce jour¹. La musique est perdue et la possibilité de mettre en scène un tel opéra ne peut que laisser rêveur le spectateur d'opéra du XXI^e siècle. Toujours est-il que la représentation a manifestement été un succès puisque le livret est repris à Milan en 1658, au *Teatro del Reggio Palazzo*.

Carlo il grande, des armes et des amours

Presque quarante ans plus tard, à un moment où le climat de Contre-Réforme fait ressentir ses effets jusque dans la lagune, après un retour de passages sentencieux et moralisants, on retrouve néanmoins une certaine profusion d'aventures, par fidélité aux armes ariostesques, dans un livret dont le titre même aurait pu le placer dans le cadre du théâtre de cour, d'autant plus qu'il est adressé au même dédicataire que les cours florentines² : Altezza serenissima Ferdinando de' Medici, d'où le choix du personnage éponyme, cas unique dans les œuvres que nous avons pu répertorier, *Carlo il grande*³. Si les personnages restent nombreux, ils ne sont tirés que de l'Arioste, bien que leurs propos semblent sortis du Tasse, et ne se mêlent pas aux *comici* : Carlo, Orlando, Rinaldo, Astolfo, Ruggiero, Bradamante, Alcina, Medoro, Angelica, Atlante, Breno, ambasciator d'Agramante, Rodomonte. Si on connaît peu la biographie d'Adriano Morselli, on sait qu'après avoir composé des livrets à la fois pour les théâtres mineurs du Sant'Angelo et du San Cassiano et pour les théâtres majeurs du San Salvatore et du San Giovanni Grisostomo, il vient, en 1688, d'être engagé par la famille Grimani comme librettiste pour ce dernier. Il est un des premiers librettistes vénitiens à alimenter un filon « sérieux » ou « tragique », sensible à la dramaturgie classique française, même s'il ne renonce pas à l'usage espagnol de personnages et de scènes comiques et, à l'instar de Bonarelli pour son *Medoro*, au *lieto fine*⁴. L'*argomento* semble complètement différent des livrets précédents, revenant sur l'antefact de l'Arioste : l'invasion des Sarrasins

¹ Des opéras du XVII^e siècle à Venise évoqués, seules deux partitions nous sont parvenues : celle de Francesco Lucio pour le *Medoro* et celle de Domenico Freschi pour *Olimpia vendicata*. La musique perdue de *Bradamante* était attribuée à Cavalli par le premier chroniqueur de l'opéra vénitien, Cristoforo Ivanovic, in *Minerva al tavolino, Memorie teatrali di Venezia*, 1681. Mais Thomas Walker remet en question cette attribution dans son article « Gli errori di *Minerva al tavolino* », in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, p. 7-16.

² Remarquons, par opposition, que le frontispice de l'édition du livret de Bissari, *Bradamante*, dont nous disposons, ne comporte aucun dédicataire.

³ *Carlo il grande, dramma per musica* d'Adriano Morselli, Venezia, Nicolini, 1688 (musique de Domenico Gabrielli, Teatro Grimani-Grisostomo).

⁴ Paolo Gallarati, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984, p. 9-210.

et leur arrivée jusqu'à Paris qui constitue la toile de fond de l'épopée sur laquelle se détachent les héros Orlando et Rinaldo. Il s'agit de décrire les combats héroïques qui permirent de bouter les Maures hors de France « couverts de haillons abjects au milieu des villages dévastés et des cabanes en feu »¹. Pourtant, nous retrouvons tous les ingrédients du « règne des magiciens », du plus spectaculaire jusqu'à la limite du ridicule, dans la simplification des vers épiques. Ainsi lorsque Ruggiero quitte Bradamante aussitôt après l'avoir retrouvée, il chante, sortant de scène à dos d'hippogriffe :

*Vado a cercar ferite
E la ferita ho in petto
Fra vezzi e fra rigori
Ne l'armi, e negl'amori
Riposto è il mio diletto.
Vado, ecc.*

Encore une fois, on retrouve dans ce *dramma per musica* désormais bien installé à Venise une fidélité à l'enchaînement des aventures ariostesques sans unité de lieu ni de temps. Certes, la grande histoire est l'objet des scènes stratégiques – la plupart des ouvertures et des finales – mais le camp militaire n'occupe qu'environ un quart de l'ensemble, et les changements à vue, d'ailleurs signalés après la distribution, sont en moyenne au nombre de six à chaque acte, et vont des apparitions de magiciens à dos d'hippogriffe et de chars volant sur des nuages, aux transformations de vases en serpents et d'enfants en monstres. Au milieu de tous ces prodiges, les duels entre Rinaldo et Orlando (I), puis entre Orlando et Rodomonte (II) et enfin entre Ruggiero e Rinaldo (III), ainsi que la revue de l'armée française, font pâle figure. Malgré une mise en valeur de la caractéristique épique, c'est bien l'aspect romanesque² de l'épopée qui demeure la règle dans les réécritures de l'Arioste pour le spectacle public vénitien.

Le théâtre parlé : *La pazzia d'Orlando*, de Lalli

La dimension prolifique de ces opéras peut être imputée à son imitation du théâtre parlé, où le type d'intrigue multipliant les épisodes narratifs perdure jusqu'à la première partie du XVIII^e siècle. L'exemple de la pièce³ de *La pazzia d'Orlando* nous paraît d'autant plus intéressant que son auteur, Domenico Lalli, la publie en 1715, au même moment que

¹ *Carlo il grande, dramma per musica* d'Adriano Morselli, Venezia, Nicolini, 1688, p. 7.

² Nous opposons ici l'aspect héroïque-épique à la définition brechtienne de l'épique comme enchaînement des aventures romanesques.

³ Dont le genre est volontairement laissé indéfini par son auteur.

l'*Orlando furioso* de Grazio Braccioli (en 1713 et 1714), et qu'il a en commun avec Vivaldi la fonction d'*impresario*. Né à Naples en 1679, Domenico Lalli, de son vrai nom Sebastiano Biancardi, doit quitter la ville, accusé d'avoir dérobé de l'argent à la confraternité napolitaine pour laquelle il travaillait, et se réfugie à Rome, au palais de l'ambassadeur d'Espagne. Après quelque errance en Italie, démasqué par une chanteuse, il s'installe à Venise où il se lance dans le monde des théâtres, d'abord en tant que dramaturge puis en tant qu'*impresario* pour les théâtres San Samuele et San Giovanni Grisostomo à partir de 1719. Comme pour Vivaldi, ce double statut est plutôt exceptionnel à son époque où les rôles se sont spécialisés dans la plupart des cas.

Son premier livret vénitien, *L'amore tirannico*, mis en musique par Francesco Gasparini, sera repris ensuite par Haendel sous le titre de *Radamisto*. Ami quelque temps de Zeno, dont il partage la réflexion littéraire, dans la plupart de ses opéras, Lalli adopte les principes édictés par l'Arcadie (le resserrement de l'action et le respect de la règle classique des trois unités) qui régnaient à Venise depuis une vingtaine d'années. Pourtant, dans les livrets d'opéras, il introduit des ressorts dramaturgiques propres à la comédie napolitaine : le travestissement, les lettres qui révèlent et qui trahissent, les personnages qui se cachent pour voir et entendre, l'ambiguïté homme/femme, les intrigues amoureuses. Sous forme d'intermèdes, d'*opere buffe* ou de *farse in musica*, ces spectacles raillent la société aristocratique de l'époque, figée dans ses conventions, ignorante des revendications sociales, et forment un contrepoint avec l'opéra vénitien traditionnel qui sous l'influence des réformateurs commence à se fossiliser dans un carcan de règles. Lalli est un homme de théâtre qui sait capter les modes, adapter d'anciens livrets au goût du temps, écrire entièrement des textes d'opéras, de cantates, de sérénades. Il est considéré à Venise comme le précurseur de Goldoni, sans en avoir le talent dramatique. Il collabore avec Vivaldi pour le premier opéra de ce dernier, *Ottone in villa* en 1713. Bien qu'ils soient l'un écrivain, l'autre compositeur, ils ont en commun le sens des affaires et la connaissance des mécanismes du théâtre d'opéra. S'ils sont inventeurs, ils savent aussi endosser le rôle d'*impresario* et engager les chanteurs, les décorateurs, payer les artistes, percevoir les bénéfices des loges, conscients qu'ils n'ont pas droit à l'erreur.

Sur le frontispice de *La pazzia d'Orlando* en 1715 n'apparaissent que la dédicataire « Anna Maria Felicità, contessa de Tassis » et l'auteur. Dans la dédicace, il se réfère à une coutume des bergers d'Arcadie qui invoquaient la protection d'un dieu pour chaque arbre qu'ils plantaient, pour placer son « *componimento poetico* » à l'ombre de cette noble dame.

S'adressant ensuite « au sage lecteur »¹, il lui présente l'*Orlando furioso*, que le spectateur vénitien a pu admirer « maintes fois sur les scènes tantôt en musique, tantôt dans des comédies », ce qui nous rappelle que le sujet circulait à Venise et dans tous les genres, comme nous le vérifions dans notre corpus². Il paraît évident que Lalli connaissait le livret de Braccioli, ayant collaboré avec Vivaldi pour l'*Ottone in villa* l'année de la création de l'*Orlando furioso* de 1713, qui avait connu un grand succès de surcroît. Pourtant, il considère que la folie d'Orlando n'y est pas véritablement traitée puisqu'il dit qu'on n'a jamais eu le loisir d'en admirer « la folie, qu'on ne peut apprécier que dans le poème de l'Arioste ». Son titre semble bien être fidèle à son principe de mettre au centre « la pazzia » comme « principale action de son divertissement scénique » mais on peut se demander si, à l'instar de Braccioli, il tient promesse dans les faits. Peut-être une pièce non destinée à être mise en musique donne-t-elle lieu à un développement plus important et à une action moins dispersée ? Nous en doutons, quelques phrases plus loin, lorsqu'il explique tranquillement que « la libération d'Angelica du monstre marin, les amours d'Alcina con Ruggiero, la destruction de la tour enchantée d'Atlante, le duel entre Rodomonte et Bradamante, et enfin les noces de Medoro avec Angelica en constituent les épisodes, qui naissent et se terminent régulièrement, toujours en rapport avec l'action principale ». Si l'intérêt principal est la folie d'Orlando, cela n'apparaît pas clairement à la lecture du synopsis³. Il respecte l'unité de lieu, fusionnant deux îles : l'île des pleurs et celle d'Alcina, levant le voile laissé par l'Arioste sur la situation de cette dernière. Il en reste en revanche au texte de l'Arioste, contrairement à ses contemporains et successeurs qui s'engouffreront dans les vides narratifs du chantre épique – en particulier le sort d'Angelica après son départ en mer pour le Catai et celui d'Alcina abandonnée – lorsqu'il reconnaît que « un seul de ces épisodes demeure imparfait, ne pouvant pas avoir une fin juste,

¹« Al savio leggitore

Eccoti l'*Orlando furioso*, tante volte da te veduto sulle scene, ora in musica, ora in teatri comici, ma non giammai ammirata la sua pazzia, quale nel famoso poema dell'Ariosto contemplare solo si puote. Per quanto mi è stato possibile, ho procurato di non allontanarmi da quel gran poeta, e nello stesso tempo accomodarmi alle durissime leggi del teatro. L'unità del luogo e dell'azione, che sono i due severi tiranni di chi scrive per la scena, sono state da me osservate fin dove si è potuto, per essere il sudetto poema molto vario tra se stesso per poterlo attaccare a qualche verisimile condotta. L'amore d'Orlando, che prendendo forza dalla gelosia per Medoro, finalmente degenera in pazzia, forma la principale azione del mio scenico trattenimento, al quale non ardisco dar nome, per non essere obbligato di renderne la ragione. Chiamalo tragedia, tragicomedia, comedia, o con qualunque altro nome, purché ti piaccia io sono contento. », in *La pazzia d'Orlando*, Domenico Lalli, Venise, Marino Rossetti, 1715. p. 6-8.

² Nous avons mis de côté, pour nous concentrer, à quelques exceptions près, sur les drames mis en musique, la longue série des expériences théâtrales comiques recensées par Paolo Fabbri dans « La scena di follia, un topos operistico ». Toutefois, l'aperçu donné par l'annexe nous permet aussi de relativiser le propos de Lalli qui considère que la folie n'a jamais été vraiment traitée. Elle était bien présente, mais utilisée comme scène de genre comique. Nous y reviendrons dans la troisième partie.

³ Nous y reviendrons dans la troisième partie de notre travail, consacrée à la folie.

il s'agit de celui d'Alcina, et que de cela m'excuse Messire Ludovico en personne, qui le laisse en suspens ». Comme l'ont fait ses prédécesseurs et comme le fera Braccioli, il reprend dans son texte des vers de l'Arioste en italiques, le précisant à la fin de l'adresse au lecteur.

Après une première période de perméabilité des rôles jusqu'aux années 1640, comme le prouvent les exemples de Benedetto Ferrari et Francesco Manelli, à la fois compositeurs, librettistes et imprésarios, on voit apparaître les premiers librettistes de profession, comme Nicolò Minato (noble et avocat, mais auteur de onze livrets pour les théâtres vénitiens), de Matteo Noris et Aurelio Aureli, auteurs d'une trentaine de livrets chacun.

Parallèlement à cette évolution, les livrets d'opéras tendent à se simplifier, même si c'était déjà le cas, dès l'origine, des livrets de Striggio ou de Busenello pour Monteverdi. Dans les exemples de notre corpus, si les librettistes focalisent l'attention sur un groupe de personnages, c'est, dans un premier temps, pour laisser libre cours à une fantaisie désordonnée. Ce n'est qu'au début du XVIII^e siècle que les voix de la réforme arcadienne commencent à exercer leur influence de façon significative.

La focalisation sur un groupe de personnages

À la différence de ce que nous avons pu constater dans le cadre du théâtre de cour, la focalisation sur un seul groupe de personnages de l'épopée, et, partant, l'approfondissement des certains des personnages, est plus tardive dans le cadre du théâtre vénitien. Si nous prenons par exemple le cas de l'aventure d'Alcina, elle est traitée dès 1625 par Saracinelli et Caccini, alors qu'il faut attendre un siècle pour la réécriture du même épisode par Marchi à Venise (1725). En outre, dans un premier temps, la focalisation sur un personnage, à un moment précis de ses aventures, n'est pas synonyme de compression de l'intrigue et de réduction du nombre de personnages, bien au contraire, elle est l'occasion de rencontres entre les personnages de l'Arioste et de nouveaux venus, appartenant à d'autres formes théâtrales.

La brèche d'Angélique en Inde

Nous l'avons vu, il n'y a pas de réédition de l'Arioste à Venise entre 1679 et 1713, et il faudra attendre la réévaluation du poème par les Arcadiens au début du XVIII^e siècle : c'est d'ailleurs Capece qui réintroduit Orlando sur la scène à Rome (1711), et Braccioli faisait partie de l'Académie à Ferrare (1713), tous deux recentrant la focalisation autour de la figure d'Orlando. Mais ces reprises beaucoup plus fidèles à l'Arioste laissent finalement peu de place pour *l'invenzione* des librettistes, contrairement aux premières expériences vénitiennes.

Au moment où Bissari inclut dans sa *Bradamante* pas moins de vingt-trois personnages et multiplie les intrigues, la mode est aussi à l'adaptation de sources narratives plus circonscrites, notamment tirées de l'histoire antique ou de la mythologie. L'auteur va ensuite développer un autre épisode ouvert par la lyre du chantré épique, s'inscrivant avec ses contemporains dans une série de livrets que nous regroupons en annexe sous le titre « Angélique, reine du Catai ». L'épilogue de l'histoire d'amour entre la belle païenne et l'écuyer sarrasin est vite évacué par l'auteur ferrarais qui a d'autres aventures à raconter¹. C'est dans le vide laissé par l'Arioste que se développe la créativité de nombreux librettistes pendant deux siècles d'opéra. Dans ce cycle, Angelica est une reine qui suit un modèle d'accès au trône légal et matrimonial contre les tyrans et les usurpateurs, opposé à l'image de légèreté et de liberté qu'elle a dans l'épopée.

Rappelons de façon préliminaire deux antécédents toscans au *melodramma* vénitien : une pièce maritime à grand spectacle, *Il ritorno d'Angelica nell'India*, de Tronsarelli² et une *tragedia a lieto fine*, *Il Medoro incoronato* de Bonarelli³.

Chez Tronsarelli, cofondateur de l'Accademia degli *Sterili* et librettiste de quelques trente mélodrames et deux épopées, on retrouve, conformément aux opéras romains, une prédominance du chœur à nouveau polyphonique et des arias. Créé dans le palais du comte de Bracciano en 1628, *Il ritorno d'Angelica nell'India* est une réécriture originale de l'idylle entre Medoro et Angélique, à l'occasion du mariage d'Isabelle Gesualda et Nicolo Lodovisii, prince de Venosa. Il s'agit d'une courte pièce maritime créée à partir du compte rendu de Malagigi à Rinaldo⁴ dans l'épopée de l'Arioste. Elle donne à voir une action purement spectaculaire et mythologique qui n'a pas d'équivalent sur les scènes vénitienes. Seuls Angelica et Medoro sont empruntés à l'Arioste, les autres personnages sont tirés de la mythologie⁵ : Neptune, Parthenope, une nymphe, Glaucus et Melicertas, deux divinités maritimes et un chœur d'amours. Neptune et les Amours sauvent Angelica et Medoro, embarqués vers les Indes, des enchantements de la sirène Parthenope, décidant la victoire des « Lodovisii eroi », et leur donnant en signe d'honneur, une arme à l'image de son trident d'or,

¹ « Quant à ce qui, seigneur, arriva à Angelica après qu'elle eut échappé des mains du fou, à la façon dont elle trouva bon navire et meilleur temps pour retourner en son pays, et dont elle donna le sceptre à Medoro, un autre le chantera peut-être sur un meilleur luth », XXX, 16.

² *Il ritorno d'Angelica nell'India, dramma musicale* d'Ottavio Tronsarelli, Roma, Corbelletti, 1631.

³ *Il Medoro Incoronato*, Prospero Bonarelli, Roma, Francesco Moneta, 1645.

⁴ « Quand le démon eut pleinement instruit Malagigi sur le cas étrange de Rinaldo, il raconta avec non moins de détails qu'Angelica s'était donnée tout entière à un jeune Africain, et comment elle avait quitté l'Europe et s'était embarquée en Espagne, sur les galères des hardis marins catalans, pour retourner dans l'Inde », chant XLII, 38.

⁵ Ovide, *Métamorphoses*, IV.

et les amants partent, heureux, rejoindre leur royaume¹. On retrouve, en revanche, ce phénomène de rencontre des personnages de l'Arioste avec des comparses non ferrarais dans les *drammi per musica* vénitiens, où les deux amoureux côtoient² une majorité de personnages venus d'autres horizons que de celui de l'épopée.

S'il sera fidèle à l'Arioste dans sa première réécriture *La Pazzia d'Orlando*, Bonarelli, avec son *Medoro incoronato*, « tragedia a lieto fine », parue en 1623 chez Salvioni à Ancône³, se place, dans son avant-propos « sans arrogance », dans la suite de l'Arioste, puisqu'il est lui aussi au service des Este. Dans cette adaptation, il crée une majorité de personnages, parmi lesquels Angélique et Médor sont les seuls repris de l'Arioste. Les autres renvoient davantage à la réalité politique de l'époque. Bonarelli intercale entre l'Arioste et son dénouement une montagne d'obstacles, qui viennent interrompre les moments de court bonheur, soit narrés soit intervenant sur scène. Il place l'action politique en lumière dès le premier acte avec les discussions entre le roi et ses conseillers. Au premier abord, l'histoire d'amour n'est pas prédominante, elle ne le devient qu'au cours de l'action. Dès le premier acte, les difficultés s'annoncent. La situation s'avère défavorable : la guerre, un prétendant encombrant, un père inflexible. En bon Toscan, fidèle à l'histoire littéraire, il emprunte à Boiardo le château d'Albracca où Angelica règne en maîtresse. Dans cette adaptation, point de personnage comique, il accorde dignité et sérieux aux puissants, tous caractérisés positivement. Il nous donne une image d'Angelica sage et responsable, dans un univers amoureux légitimé par le pouvoir : ces transformations effectuées par Bonarelli rendent évidentes les influences morales de la contre-réforme, que l'on pouvait percevoir dans *Carlo il grande*. Marzia Pieri voit dans le dénouement qui sauve les amants d'une mort annoncée, une « tassisation » de l'Arioste – l'épisode rappelant celui d'Olindo et Sofronia, transformant le couple d'amants le plus transgressif de la tradition en un duo pathétique et bourgeois empêtré dans les devoirs de la royauté, rétablissant pour la première fois⁴ une parité sociale entre les deux, par le

¹ Cf. *Argomento* retranscrit en annexe, *Il ritorno d'Angelica nell'India*, *dramma musicale* d'Ottavio Tronsarelli, Roma, Corbelletti, 1631.

² Certes, Vénus et Cupidon partageaient l'affiche avec les amoureux de l'Arioste dans le *Medoro* de Salvadori, mais, pas la scène : ils étaient en effet dans des scènes différentes, sortes de hors champ vers les coulisses, où on pouvait les apercevoir tirant les ficelles des mortels.

³ Le spectacle d'Ancône, donné à l'intérieur de l'Arsenal dans un théâtre éphémère où l'on réutilisa en grande partie la scénographie du *Solimano* créée par Giulio Parigi, fut somptueux et mémorable, financé par une forme de contribution par les notables locaux et vit la participation de tous les principaux gentilhommes de la cité, mais avec le recours à deux femmes cantatrices pour quelques intermèdes particulièrement difficiles, cf. Marzia Pieri, « Cavallieri armi amori : una scorciatoia per il tragico », *op. cit.*, p. 227.

⁴ Selon un principe qui sera permanent dans le cadre des tragédies mais problématique dans le cadre du théâtre chanté, dans les cours italiennes comme à la cour de Versailles.

truchement de la reconnaissance en Medoro du prince d’Egypte¹. Dans cette réécriture, comme chez Bissari et Aureli, le grand absent est notre *Orlando*, dont la folie est traitée à Venise, mais pas dans les livrets qui mettent en scène les pérégrinations d’Angelica en Chine ou en Inde.

***L’Angelica in India*², de Bissari³**

Dans cette version, Medoro est fils de roi (II, 7, III, 14) mais pour servir un effet de surprise plus que pour venir résoudre un dilemme qu’Angelica n’a évoqué à aucun moment. Le tyran n’est plus une magicienne, comme à la cour, mais un usurpateur qui ne doit sa place qu’à des manœuvres politiques bien terrestres. Pourtant, on retrouvera les mêmes ressorts dramatiques et la même caractérisation du personnage dans les livrets qui mettent en scène Alcina au siècle suivant, comme chez Leopoldo de’ Villati en 1749. En revanche, la magie peut servir de coup de théâtre, au même titre que le thème de l’enfant retrouvé, avec l’anneau, qui fait office de contrepoison, ressuscitant Angelica (II, 12). Ce dernier rebondissement pose un problème de cohérence avec ce que Bissari avait annoncé dans l’*Argomento* où il expliquait que la belle l’avait perdu en tombant sur le sable, échappant de justesse à Orlando furieux. Nous ne pouvons nous empêcher de voir comme seule explication à cette incohérence le défaut croqué par Benedetto Marcello dans sa satire :

Bien qu’il doive écrire son poème vers par vers, il composera l’opéra entier sans se préoccuper de l’action, afin que le public, incapable d’en deviner l’intrigue, la suive avec curiosité jusqu’à la fin. [Le poète] donnera pour accessoires à sa pièce des prisons, des poignards, des poisons, des lettres, des sacrifices [...], afin que le public soit fortement secoué par ces objets imprévus, et s’il pouvait amener une scène dans laquelle les acteurs endormis dans un bois verraient leurs vies menacées en se réveillant (ce qui ne s’est jamais vu sur une scène italienne), il aura atteint le sublime du merveilleux. [...] Pour terminer l’opéra, il amènera une décoration splendide, afin que le public ne parte pas avant la fin.⁴

Les dernières répliques montrent la recherche de l’émerveillement du public jusqu’à la dernière seconde du spectacle :

¹ *Ibidem*.

² Paolo Bissari sacrifie par ce choix à la mode des sujets situés dans les pays orientaux et en particulier l’âge hellénistique qui faisait fureur à Venise depuis *La Semiramide in India* de Bisaccioni (1648), l’*Argiope* de Fusconi (1649), les livrets, tous deux de 1651 centrés sur la figure d’Alexandre le Grand, *Alessandro vincitor di se stesso* de Sbarra et *Gli amori di Alessandro Magno e di Rossane* de Cicognini, et le *Xerse* de Minato (1654). Ces personnages seront promis à un bel avenir dans l’*opera seria* à son apogée au siècle suivant.

³ *Angelica in India, istoria favoleggiata con dramma musicale*, de Pietro Paolo Bissari, Vicenza, Heredi Amadj, 1656 (musique de Francesco Petrobelli, Teatro delle Garzerie).

⁴ Benedetto Marcello, *Le Théâtre à la mode (1720)*, introduction, traduction et notes de Jean-Philippe Navarre, Paris, Ed. du Cerf, 1999, p. 34.

Volti nel principio del duetto all'udienza, vano nel fine accogliendosi al bacio, che ascoso dal calar della tenda, porta nuova curiosità al fine dell'opera.

Pourtant, à la fin du drame, on trouve un registre des preuves historiques pour justifier des événements qui pourraient paraître invraisemblables par leur présence dans des chroniques d'historiens antiques ou de la Venise contemporaine. Par exemple la chute d'une tour en se servant d'un drap comme d'un parachute aurait été pratiquée par un cavalier français dont on connaît des « comptes rendus qui font autorité »¹. Les deux dernières pages présentent un glossaire des emprunts à la langue toscane dans les répliques d'Aniello, avec les citations correspondantes de Dante, Pétrarque, Boccace, et l'Arioste, nous rappelant que Bissari, académicien, place ses préoccupations littéraires devant la nécessité de divertir.

Il Medoro, drama per musica d'Aurelio Aureli²

Comme Bissari, Aureli fait commencer l'intrigue là où l'Arioste s'est arrêté, et en appelle à la vraisemblance comme garantie des péripéties qu'il a imaginées :

Angelica, dopo aver risanato le ferite a Medoro, fattolo privatamente suo sposo, se ne ritornò con esso al Cataio suo regno nell'India, ma qual varietà d'accidenti passasse in Amore prima d'ergerlo al trono, fu dall'Ariosto lasciato in libertà di scriverlo ad altra penna ; il che dà materia alla tessitura di questo drama, mentre con supposti d'Accidenti verisimili si finge³.

L'intrigue nous présente le retour mouvementé d'Angelica sur son trône, avec, contrairement à ce qui est annoncé, force apparition de palais enchanté et anneau pour le faire disparaître, en conformité avec les attentes esthétiques de l'époque. Mais, en effet, l'épisode magique d'Atlante (I, 15) semble étrange dans le contexte « réaliste » de l'œuvre.

En son absence, Angelica a confié son royaume à son général Leomede, qui voudrait l'épouser, et, déçu de voir arriver Medoro, se laisse aller à la félonie et conspire contre sa reine. Ce n'est pas Orlando, mais Sacripante qui poursuivra les amants jusque dans les Indes,

¹ *Angelica in India, istoria favoleggiata con dramma musicale*, de Pietro Paolo Bissari, Vicenza, Heredi Amadj, 1656, p. 80.

² Aurelio Aureli s'inscrit ici dans le tournant des drames vénitiens à partir des années 1650, où le choix de thèmes qui ne visent plus le seul divertissement entraîne une réduction des éléments comiques. Les rôles comiques, réduits à deux personnages maximum, habituellement des serviteurs, ne sont plus marqués par la bouffonnerie pure (difformité, lascivité sénile) mais se mêlent plus harmonieusement au reste de l'intrigue. Souvent, comme ici, les scènes comiques tendent à se cantonner à la fin des actes, une place qui leur faisait jouer le rôle d'intermèdes de détente entre des événements non ridicules. On remarque aussi une amplification des premières scènes au détriment des prologues rares à Venise après 1665.

³ *Il Medoro, op. cit.*, p. 7.

et, autre écart d'importance, nous aurons bien un épisode de folie, mais c'est Angelica, qui, dans un accès de jalousie envers une rivale qui lui dispute Medoro, de « regina ingelosita » devient « furia » (II, 12). Elle veut se venger et laisse libre cours à une fureur proche de celle d'Orlando chez Bonarelli :

Spalancatevi abissi
Le vostre furie covano al moi seno
Onde s'inaspri il core
Che dall'ira agitato
È un ricetta di pene
Un inferno animato (II, 13)

Mais elle n'est pas la seule à sombrer dans un désespoir qui confine à la folie : Medoro croit que son compagnon Brimarte est devenu fou, croyant, comme Angelica, à la trahison de sa bien-aimée :

Dei bugiardi fidarsi è una pazzia
O Brimarte delira, o ch'io vaneggio (II, 21)

Au milieu de la multiplication des intrigues amoureuses et de l'accumulation des motifs traditionnels – travestissement, quiproquo, lettres et signes comme l'inscription sur le bouclier de Sacripante et le médaillon contenant le portrait d'Angélique, on trouve aussi l'emploi d'éléments comiques, « classiques » dans l'opéra vénitien de l'époque, à travers les personnages de Brillo et Euristo. C'est justement dans la bouche du serviteur de Medoro que nous nous rappelons, dès la scène 5, que l'auteur est dans l'esprit de l'Arioste :

Et io, che fuggo i bellici rumori
Lascierò l'armi, e attenderò a gli amori
Se la fortuna un dì
Qualche bella mi dà
Che mi dica di sì (I, 5)

D'ailleurs, comme le poète ferrarais, le librettiste tient le public en haleine par les émotions et la confusion ... et, toujours dans la bouche de son Brillo, il reprend même l'invective contre les femmes, « creder a femina/ È vanità » (II, 24), promise à une belle fortune lyrique, comme nous le verrons. Mais le *lieto fine* se solde par rien moins que trois mariages.

Comme ses confrères vénitiens le font souvent, Aurelio Aureli s'inspire de plusieurs épisodes de l'Arioste dans l'ensemble de son œuvre. Il commence par une des intrigues

principales dans *Il Medoro*¹ (1658) et, à la fin de sa carrière, il donnera une nouvelle dimension à une digression ponctuelle dans l'épopée (chants IX à XI), l'histoire d'Olimpia dans *L'Olimpia vendicata* (1682). Si cette dernière connaît un grand succès entre 1682 et 1694, où elle est mise en musique entre autres par Gasparini, Freschi et Scarlatti, elle ne dépassera pas le XVIII^e siècle qui voit au contraire s'épanouir son homonyme inspirée de l'histoire d'Alexandre le Grand, de la tragédie au ballet en passant bien sûr par le *dramma per musica*². *Il Medoro*, qui connaît moins de succès que l'*Olimpia*, à en juger par les rééditions du livret, est mis en musique par Francesco Lucio qui précède Vivaldi à la Pietà³.

Les livrets que nous avons regroupés ici ont en commun avec leurs précédents héroïques ou héroïcomiques espagnols⁴, la recherche de la reconstitution exotique du goût pour la narration épique de l'Arioste. Notre dernier exemple, presque cinquante ans après les réécritures de Bissari et Aureli, reprend les aventures d'Angelica dans son royaume mais fait réapparaître Orlando au détriment de Medoro. Ce livret témoigne de l'influence de Venise au-delà de son territoire pour ce mélodramma imprimé à Milan.

***Angelica nel Catai, de Pietro d'Averara*⁵**

On n'a que peu d'informations sur la vie de Pietro D'Averara qui vit à Bergame entre la deuxième moitié du XVII^e siècle et les premières décennies du XVIII^e siècle⁶. Une chose est sûre : il se distingue comme librettiste célèbre car la préface de son *Angelica nel Catai* en 1702 nous informe qu'il a composé les vers de plus de quarante mélodrames⁷. Il raconte qu'Angelica rentre au Catai, mais son père Lafro est assiégé par Osmiro, prince voisin, aidé

¹ *Il Medoro, drama per musica* d'Aurelio Aureli, Venezia, Francesco Nicolini, 1658 (musique de Francesco Lucio, Teatro San Giovanni e Paolo)

² Pour ne citer que ces deux exemples : *Olympie* de Voltaire (1764), *Statira* de Mercadante (1853).

³ Au moment où il met en musique *Il Medoro* d'Aurelio Aureli, Francesco Lucio est bien connu à Venise depuis une dizaine d'années pour avoir habillé de notes deux grands textes de Cicognini, *Orondea* en 1649 et *Gli amori di Alessandro Magno e di Rossane*, entre autres, jusqu'à sa mort, l'année même du *Medoro*, en 1658.

⁴ *La primera parte de la Angelica*, Luis Barahona de Soto (poème épique en douze chants, 1585) cité par le curé du sixième chapitre du *Quichotte* sous le titre *Las lagrimas de Angelica, La hermosura de Angelica*, Lope de Vega (poème de vingt chants en huitains, 1602).

⁵ *Angelica nel Catai, melodrama* de Pietro d'Averara, Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, 1702 (Regio Teatro di Milano)

⁶ Il est aussi poète et orateur et, en dehors de son activité théâtrale, il est connu comme membre de l'Académie des Arioni de Bergame, instituée en 1667 par P. Dolfín, patricien et homme de lettres vénitien. C'est au Teatro Sant'Angelo qu'il fait ses débuts en 1684 avec *L'Amante fortunato per forza* mis en musique par G. Varischini. De nombreuses autres œuvres suivront cette première expérience heureuse, en collaboration avec les compositeurs les plus en vogue de son temps comme G. M. Buini, A. F. Martinengo, F. Ballarotti, C. F. Pollaroli, saluées par le public mais ne constituant pas une œuvre littéraire, Averara restant prisonnier des ficelles qui fonctionnent à la scène au détriment d'une véritable réflexion artistique. Ses drames, à la construction complexe et souvent confuse, sont au service exclusif des exigences scéniques et musicales.

⁷ *Ibid.*, p. 5.

par son oncle Isonte, magicien qui commerce avec les démons. Tous les moyens sont bons pour usurper un trône : il envoie donc à la cour d'Agrican, roi de Tartarie, la sœur d'Osmiro, Auridice, pour gagner le roi à sa cause. Osmiro tue Lafro mais tombe amoureux d'Angelica au point de la défendre *incognito* contre ses propres soldats et de la libérer.

Ce livret constitue un véritable creuset de toutes les influences que nous avons pu évoquer jusqu'ici : un magicien tire les ficelles de tribulations autour de quiproquos amoureux sur fond de camps « militaires » adverses¹. Les personnages de l'Arioste sont perdus au milieu d'autres comparses, alors qu'on retrouve paradoxalement nombre d'éléments du poète ferrarais, jusqu'à la dimension de carrefour de réécritures évoquée en introduction. Le librettiste explique son choix de faire disparaître Medoro par le fait de ne pas abaisser les amours de la belle et de lui garder le statut d'héroïne qu'elle avait chez Boiardo. Ce n'est pas la seule inspiration qu'il puise dans une tradition élargie à tout un réseau de réécritures :

Il Berni, che ha seguitato il conte di Scandiano, e preceduto l'Ariosto, mi ha suggerito i lumi maggiori per quello conviene a' nomi, fra quali è distribuita l'azione, e il luogo, e il tempo. Vi ho poscia introdotto alcuni sentimenti cavati dal francese, e molto più dallo Spagnolo, avendo qualche scena, e parte degli accidenti correlazione con ciò, che ha scritto Calderone, ed imitato Cornelio².

Faisant la synthèse des goûts italien, français et espagnol, il justifie très précisément chaque rebondissement de son intrigue par une vraisemblance attestée dans la tradition littéraire, comme par exemple le fait qu'Angelica accepte d'épouser le meurtrier de son père par *Le Cid*, ou la folie de Rolando par l'Arioste et Berni, comme nous le verrons en troisième partie.

L'épuration par la tragédie : Angelica, Alcina, Bradamante, du théâtre à l'opéra

De façon plus tardive, mais comme dans le cadre de la cour, nous retrouvons des figures nobles – Bradamante l'était déjà chez l'Arioste, ou annoblies par un traitement des épisodes de l'Arioste sous l'influence de la réforme arcadienne, faisant d'Angelica une bergère amoureuse et d'Alcina une femme de pouvoir tyrannique. Si un des plus grands librettistes du XVIII^e siècle n'a pas réécrit l'Arioste, il est présent par son influence sur nos réécritures vénitiennes³.

¹ Les personnages sont d'ailleurs répartis de la sorte, entre « attori del partito d'Angelica » et « del partito d'Osmiro ».

² *Angelica nel Catai, melodrama* de Pietro d'Averara, *cit.*, p. 7.

³ Alors que dans la première moitié du siècle, on compte au moins une vingtaine d'opéras inspirés du poète ferrarais.

L'écrivain vénitien Apostolo Zeno connaît le succès en écrivant des livrets. Descendant d'une branche illégitime de famille noble, il avait reçu une solide préparation humaniste au collège des Somaschi à Castello mais n'avait pas poursuivi ses études à l'université, préférant gagner par ses premiers poèmes le monde des mécènes et ensuite celui du public de théâtre. Au début du XVIII^e siècle, il a déjà écrit environ treize livrets à succès, qui, mis en musique par les compositeurs les plus célèbres de l'époque, sont déjà représentés dans toute l'Italie. En outre, l'élément le plus important pour stimuler la vitalité du milieu culturel vénitien est l'enthousiasme d'artistes, d'écrivains et de mécènes pour le projet nouveau et original élaboré par l'homme de lettres Giovan Mario Crescimbeni et par le poète-juriste Gian Vincenzo Gravina dans le but d'unifier la culture italienne à travers l'Académie de l'Arcadie, fondée à Rome à la fin du XVII^e siècle. Les fondateurs de l'Arcadie, au lieu de la limiter à la sphère romaine, avaient diffusé leur projet dans toute l'Italie et encourageaient les intellectuels locaux à y prendre part dans la forme qu'ils préféraient, se servant de l'académie romaine comme référence. Le succès de l'Arcadie est particulièrement remarquable à Venise où Zeno reçoit la charge de transformer la moribonde Académie vénitienne des *Dodonei* en colonie locale de l'Arcadie nommée l'Accademia degli *Animosi*. Nous reviendrons sur l'influence de l'Arcadie dans la deuxième partie, relevons cependant, dès à présent, une tentative d'épuration du mélodrame vénitien, qui continue à réécrire l'Arioste, mais le filtre par un genre plus littéraire que véritablement théâtral – parfois en l'absence de représentations, la tragédie.

De Fulvio Testi à Antonio Marchi : *Alcina ... delusa da Ruggero*

Fulvio Testi¹ est l'un des poètes les plus significatifs du Seicento, devenu diplomate au service des Este, qu'il suivit de Modène à Ferrare. Il dirige pendant un temps leur bibliothèque. Après des négociations secrètes avec Mazarin, s'arrête sa carrière de courtisan ambitieux sous Francesco I d'Este dans la ville de Modène. Dans ses *Rime* (1613), Testi imite encore Marino. Il n'écrit que deux œuvres dramatiques, liées à la maison des Este : une pièce encomiastique inachevée, *Arsinda ovvero la discendenza de' serenissimi Principe d'Este* (1623), et *L'Isola d'Alcina* tragédie écrite pour un mariage finalement annulé en 1626. Dans une lettre², Testi parle du compositeur de l'œuvre « il signor cavaliere d'India », évoquant peut-être Sigismondo d'India, à l'époque maître de chapelle chez Carlo Emmanuele di

¹ (Ferrara 1593- Modena 1646)

² Fulvio Testi, *Lettere*, a cura di Maria Luisa Doglio, Bari, Laterza, 1967, vol. I, p. 105.

Savoia, mais la mort soudaine de la future épouse, la duchesse Isabella di Savoia, empêcha la représentation de l'œuvre. D'abord publié comme texte destiné à être lu ou « parlé »¹, la tragédie est mise en musique en 1648 à Bologne au Teatro Guastavillani, par Francesco Paolo Sacrati (après la mort de Testi en 46)².

Le prologue marque l'opposition à la tragédie grecque car il n'y aura pas de sang sur les scènes italiennes. Le personnage qui dit le prologue est justement l'Ariosto :

Ma d'ogni sangue immaculate, e pure
Sian l'italiche scene, e bastin solo
Per destar in altrui pietade, duolo
D'emante cor le non mortal sciagure.
D'innocenti sospiri oggi e di pianto
Sparga il teatro abbandonata Alcina,
E tornando all'antica disciplina
Esca Ruggiero dal diletto incanto.
E voi, s'alcun pur v'ha cui l'alma accenda
Lusinghiera beltà di cieco ardore,
prendete l'esempio, e di Ruggier l'errore
siavi scusa al fallir sprone all'emenda.

Si nous percevons d'emblée un jugement moral sur le personnage de la magicienne et la fonction d'exemplarité donnée au retour de Ruggiero sur le droit chemin, nous verrons dans la troisième partie que la réécriture opératique de Marchi en fait une figure plus complexe. En ce début de XVII^e siècle, on retrouve la substitution dans le genre tragique italien du drame politique pour le drame amoureux, qui reprend tout de même des éléments typiques de la tragédie antique comme les oracles, les reconnaissances, les coups du sort, les prédestinations fatales. Avec le *lieto fine* ces pièces rencontrent le goût du public, qui était las de pleurer aux tragédies « fortes ». *L'Isola d'Alcina* est un drame régulier en cinq actes, un seul lieu et une seule journée, chose beaucoup plus rare dans les livrets qui omettent la question de l'unité de temps. Testi choisit la fin de l'épisode d'Alcina, qui est entourée d'une confidente, d'un amiral et d'un messager. Ils donnent les informations sur les événements se déroulant hors de

¹ D'après Marzia Pieri, le spectacle, qu'on qualifie de « tragédie », préparé à Modène en 1626 n'eut jamais lieu et le texte fut édité dix ans après, chez Totti, à Modène.

² À cette occasion, paraît une nouvelle édition du texte – *L'isola d'Alcina*, tragedia del sig. Co. Fulvio Testi posta in musica da Francesco Sacrati, Bologna, Dozza, 1648 – que nous n'avons malheureusement pas eu l'occasion de consulter pour en vérifier les modifications évoquées par Renate Döring, *op. cit.*, p. 57-58, comme la réécriture du prologue. Nous avons, en revanche, pu constater qu'une édition plus tardive, conservée à la Fondazione Cini – *Alcina*, tragedia del conte D. Fulvio Testi, Venezia, 1678 – était strictement identique à la version de 1637. Sans préambules, il s'agit d'une simple réédition de la tragédie en opuscule seul, contrairement à l'édition de 1637 où elle se trouve entourée des poésies de l'auteur, édition sur laquelle nous nous basons : *Poesie liriche et Alcina, tragedia, opera nova* del Sig. Conte Fulvio Testi dedicate al Serenissimo principe Maurizio di Savoia, Napoli, Montanaro, 1637 (la tragédie se trouve p. 157-225).

la scène. Contrairement à un type de scène qui sera amplement développé à l'opéra, il n'y a pas ici de rencontre entre Alcina et Ruggiero désenchanté.

Alcina delusa da Ruggero est le dernier des huit livrets d'opéra qu'Antonio Marchi écrit pour les théâtres vénitiens entre 1692 et 1725¹. Son adresse au lecteur nous indique que l'Arioste était à nouveau bien connu des Vénitiens au début du XVIII^e siècle :

Il titolo Alcina delusa da Rugero che porta in fronte il presente dramma, basta per argomento dello stesso. È nota la virtuosa invenzione del principe dei poeti l'Ariosto della quale pare superflua la ripetizione. Bensì fu stimato necessario l'alterato intreccio dei fucelli per accomodarsi alla scena come avrai motivo di compatire nella lettura dello stesso. Fato, deità, e altre simili espressioni sono mere voci di poetica composizione².

Le succès de la représentation explique sans doute que le livret soit repris en 1732 au San Moisé sous le titre *Gli avvenimenti di Rugero*. Les modifications de ce livret seront intéressantes dans notre développement sur la magicienne en troisième partie.

Ce n'est pas Lidia, sa suivante, comme chez Testi, mais Bradamante qui décrit la première apparition d'Alcina, par ailleurs très proche :

E dove, o mia reina,
sì sola, e **frettolosa**? Appena usciti
Eto, e Piroo da l'eritrea marina
col luminoso **piè stampano i liti**,
ch'a l'albergo t'invola impaziente
fin di dar legge **al crine**,
che vagabondo, e sciolto
del bellissimo volto
scende a smaltar co' suoi tesori le brine.
Qual flagellando **l'agitata mente**
ti sollecita il piè cura, o pensiero? (Testi, I, 1)

Ma chi è costei
Che con **agitata mente**
E il **bel crine disciolto**
Con **frettoloso piè stampa i liti** ?
(Marchi, I, 2)

L'inscription dans le tragique nous est donnée dès la première apparition d'Alcina qui pressent l'abandon de Rugero grâce à ses dons de magicienne :

Idraspe, questo core
Delle sciagure sue fatto è indovino
Che predire ti può ?

¹ *La Rosalinda* (1692), musique de Ziani ; *Zenobia, regina de' Palmireni* (1694), musique d'Albinoni ; *Zenone, imperator d'oriente* (1696), musique d'Albinoni ; *Radamisto* (1698), musique d'Albinoni ; *Demetrio e Tolomeo* (1702) musique de Pollarolo ; *L'ingannatore ingannato* (1710), musique de Ruggieri ; *La costanza trionfante degli amori e degli odi* (1716), musique de Vivaldi ; *Alcina delusa da Ruggero* (1725), musique d'Albinoni.

² Nous retrouvons dans cette dernière phrase les précautions morales prises par Salvi et Vedova, à propos des termes qui pourraient heurter les sentiments catholiques, symptomatiques de l'ancrage sérieux de Marchi, à la suite de Salvi et à l'instar de Vedova quelques années plus tard.

Le filtre de Testi est aussi capital pour expliquer l'ajout du personnage fidèle de l'amiral, qui sert aussi de confident ici. Marchi reprend également le dialogue entre Alcina et Alindo qui rappelle à la reine désespérée son statut royal, ainsi que le compte rendu de la défaite navale, et l'adage « Se Ruggiero è partito, Alcina è morta ». Mais l'Alcina de Marchi est davantage une beauté frivole¹ qu'une reine ou une amante, face à un Ruggiero en permanent conflit entre amour et héroïsme. Alcina le convainc en lui montrant des couples mythologiques célèbres qui allient amour et héroïsme. Si le librettiste satisfait au divertissement avec une forte présence de la magie et de ballets de nymphes entre les actes, il amorce un glissement du merveilleux à la séduction pure qui sera confirmé par Haendel, comme nous le verrons dans la troisième partie.

La qualité du texte de Fulvio Testi aurait frappé un jeune aristocrate vénitien, Giovanni Dolfin, qui compose dans le même esprit une tragicomédie pastorale, *Il Medoro*, dans les années 1640².

De Delfino à Carlo Vedova : *Angelica*³

Le commanditaire semble être un membre de la famille Grimani comme le rapporte Goldoni⁴. En l'absence d'information sur l'auteur, il nous paraît difficile de trancher sur la définition du genre, abordant une question épineuse que nous développerons dans la partie qui y sera précisément consacrée. Notons simplement pour l'instant que Renate Döring, qui adopte dans sa « dissertation » sur les réécritures de l'*Orlando furioso* une répartition de certains livrets par genres, le fait figurer dans la catégorie *opera seria*. En effet, il reprend très clairement la tragédie de Delfino⁵. Vedova reprend la conception de la fable pastorale – pourtant simple chez l'Arioste – compliquée par Delfino. Le problème est la différence de statut entre la fille de roi et le soldat, et les efforts faits par la belle pour surmonter son

¹ Cette représentation, et le jeu des miroirs que nous avons déjà chez Saracinelli/Caccini, nous montre l'omniprésence de la figure d'Armida, en particulier dans l'imaginaire des poètes « sérieux » comme Testi ou Marchi. Le miroir est un accessoire classique de tout magicien, comme cela apparaît dans les tableaux comme la Melissa de Dosso Dossi, mais l'Arioste n'insiste pas sur cet accessoire dans l'épisode d'Alcina comme le Tasse pourra le faire dans celui d'Armida, chant XVI, 20-21.

² D'après Marzia Pieri, *op. cit.*, p. 229.

³ *Angelica, dramma per musica*, livret de Carlo Vedova, Venezia, Rossetti, 1738 (musique de Giovanni Battista Lampugnani, Teatro Grimani). L'opéra est repris à Milan la même année.

⁴ Cité par Renate Döring, *op. cit.*, p. 252.

⁵ *Il Medoro*, tragedia di Giovanni Dolfin, senatore veneziano, poi patriarca d'Aquileia e cardinale di Santa Chiesa, Padova, [1640], publiée en 1733. Il s'agit de la première tragédie d'une série de quatre, avec *Lucrezia*, *Cleopatra* et *Creso*.

inclination pour Medoro au profit des lois d'honneur de la cour. La résolution surviendra à travers une reconnaissance qui reprend telle quelle, jusque dans les mots, celle de Delfino. Medoro sera identifié comme Tiridate, le fils du roi Arbace. Ermene, le prétendu père de Medoro, n'est en réalité que son serviteur fidèle qui a sauvé le prince enfant de l'usurpateur Artabano. La différence de catégories sociales n'avait jamais été importante dans le mélodrame vénitien jusqu'à présent¹. La question sera reformulée de façon éphémère par Medoro lui-même. Angelica, après une approche maladroite, veut l'informer de sa décision de le quitter (III, 3). Il l'interrompt et doute avec une amertume ironique de l'authenticité de son amour. La loi d'honneur devient ici « *ambizion vana* ». Cela ne dure qu'un moment puisqu'Angelica veut prouver son amour par le suicide, Medoro retire alors son reproche et redevient soumis. Dans la dernière scène de la pièce, elle affirme qu'elle l'aurait épousé même sans le coup de théâtre. Vedova copie le squelette dramatique de Delfino, auquel il reprend également des réflexions et des sentences qui lui donnent un air sérieux inhabituel dans le mélodrame contemporain. Il a même essayé d'imiter le style de Delfino mais échoue puisqu'il retombe dans des tonalités plus légères, galantes, d'une scène à l'autre, voire à l'intérieur d'une même scène, et ce surtout à l'acte I.

Pour la première fois, un deuxième couple est introduit entre Medoro et Angelica. La conclusion de cette histoire d'amour parallèle reste ouverte alors que les deux amoureux principaux sont unis par le *lieto fine*. Il n'y a pas chez Vedova de critique de la décadence de la civilisation comme c'était le cas chez Delfino avec l'apparition de Nerina. Il faut plutôt voir des tendances contradictoires : le lieu pastoral est trop fruste pour la fille de roi qui ne désire pas y rester. Il fait résider Angelica dans un palais aux abords du bois avec, dans la majeure partie de la pièce, un décor qui laisse voir un atrium et les différents appartements. Puisque Vedova dans son avant-propos se félicite de présenter la matière ariostesque dans une nouvelle version et ainsi de passer sous silence tous les précédents du XVII^e siècle, il peut donner toutes les modifications qui font que sa pièce se distingue de l'Arioste et de son adaptation par Delfino. Le paladin Ugerio avait déjà été introduit par Delfino mais il n'apparaissait qu'une fois comme commentateur du carnage causé par Medoro et Cloridano dans le camp de Carlo. Vedova en fait un concurrent ignoble du chevalier Medoro et amant malheureux d'Angelica. Vaincu par Medoro en duel (I, 8), il le blesse dans une embuscade à la place de la troupe de Zerbino. Il est donc la cause indirecte de la rencontre entre Medoro et

¹ Pour son traitement au-delà des frontières de Venise, voir la partie sur la tragédie où nous faisons le point sur la question.

Angelica (II, 2). Il est tenace comme les fous amoureux de l'épopée dans sa poursuite d'Angelica. Ainsi, Vedova a triplé le nombre d'épisodes d'amour. Angelica répond aux prières et serments d'Ugerio par un froid mépris, sans recours aux subterfuges de la magie qu'elle utilise abondamment dans les drames précédents. Nous hésitons à émettre l'hypothèse d'une caricature de tragédie et d'*opera seria* bien en place. En effet, le personnage de Zerbino est le nom du lévrier de la naïve bergère, comme chez Cicognini (II, 1). Le nombre et la caractérisation des personnages correspondraient au genre de l'opéra « réformé », mais les traditionnels airs *da capo*, s'ils sont présents, ne sont pas systématiques. Peut-être n'est-ce qu'un « mauvais » livret, qui force les traits jusqu'à la lourdeur, sans intention parodique.

Bradamante de Luisa Bergalli à Caterino Mazzolà

Irminda Partenide, selon le nom qu'elle a choisi au sein de l'Arcadie, ne saurait se réduire à son statut « d'épouse de Gaspare Gozzi ». Sa renommée intellectuelle faisait plutôt du frère du plus célèbre Carlo Gozzi le « mari de Luisa Bergalli » à son époque, alors qu'elle est beaucoup moins connue aujourd'hui. Elle doit sa solide formation littéraire en particulier à l'appui d'Apostolo Zeno et fait ses débuts au théâtre avec le mélodrame *Agide re di Sparta* mis en musique par Giovanni Porta. Elle partage son activité entre poésie et théâtre et s'adonne également à la peinture sous la houlette de Rosalba Carriera. On lui attribue une pièce, *Bradamante*¹, pour le Teatro Sant'Angelo en 1747 qui réserve une place particulière à Melissa, ainsi qu'à Marfisa aux côtés de la belle guerrière, contrairement aux choix que feront ses successeurs dans leurs mélodrames qui reprennent la même matière, Caterino Mazzolà et Métastase. Dans la série de pièces et livrets reprenant les derniers chants de l'épopée dans une perspective de traitement sérieux, l'intrigue est relativement peu modifiée, par rapport à d'autres épisodes qui connaissent des tribulations opératiques riches en rebondissements. Voilà pourquoi nous les évoquons de façon diachronique dans la deuxième partie, nous contentant ici de les situer dans le contexte vénitien. Par souci de « classification », et pour insister sur le passage du théâtre parlé au théâtre chanté, nous abordons cette *Bradamante* en parlant d'une « épuration » par la tragédie. Pourtant, cette pièce n'est justement pas définie sur son frontispice, alors que, par ailleurs, Luisa Bergalli a écrit des *drammi per musica*², des

¹ Cf. *Le stanze ritrovate, antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, a cura di Antonia Arslan, Gabriella Chemello, Gilberto Pizzamiglio, Mirano-Venezia, Eidos, 1991, p. 128-137.

² *Agide, Re di Sparta. Dramma per musica*, Venezia, Rossetti, 1725 ; *Elenia, Dramma per musica da recitarsi al Teatro Sant'Angelo*, Venezia, Valvasense, 1730.

*commedia*¹ ou *tragedie*² clairement définies comme telles et qu'elle a traduit les classiques antiques et français sérieux et comiques³. Trente ans après Lalli, encore un auteur, à Venise, répugne à définir cette réécriture de l'Arioste, la faisant pencher vers un genre comique ou sérieux. Mais l'analyse de la pièce, sérieuse par son choix de l'épisode de l'épopée mais comique par sa valorisation de la magicienne, exclue de l'*opera seria* telle qu'elle sera représentée par Métastase, nous ferait plutôt pencher vers une comédie, telle que la définit Carlo Gozzi par opposition à son rival Goldoni. Elle serait donc bien au nombre des *commedia romanzesche*⁴ écrites entre 1746 et 1748, période où, avec son mari Gaspare Gozzi, elle se lance dans la gestion du théâtre Sant'Angelo en qualité d'*impresaria*, percevant la nécessité d'apporter une réforme au théâtre, abolissant les masques et faisant parler le peuple pour ouvrir une nouvelle ère théâtrale.

Loin d'être une réécriture affirmée ou revendiquée, la reprise de Mazzolà prend en quelque sorte le contrepied de celle de Bergalli, et n'a en commun avec elle que le choix du sujet, comme cela ressortira clairement de notre parcours entre les différentes *Bradamante* franco-italiennes en deuxième partie.

Originaire de Longarone, l'abbé Caterino Mazzolà se consacre pleinement aux lettres à Venise. C'est dans la Sérénissime République qu'il fait ses débuts en tant que librettiste en composant le *Ruggiero* mis en musique par Pietro Guglielmi en 1769. Il fréquente les salons du poète et juriste Zaguri, de Pisani et de Memmo, où il fait la connaissance de Lorenzo Da Ponte, qui le présente dans ses *Mémoires* comme un poète élégant⁵, le premier qui ait su écrire une *opera buffa*. En effet, au sommet de sa carrière théâtrale, Salieri lui commande le livret d'un opéra comique représenté en 1778 à Venise, qui remporte un vif succès.

Toutefois, Da Ponte le présente choisissant des sujets sérieux, inspirés des tragédies lyriques françaises :

Je prolongeais mon séjour en Saxe bien que Mazzolà ne réussît pas à obtenir pour moi un emploi à la Cour ; mais il exerçait envers moi une hospitalité si libérale et si affectueuse, que je n'avais pas la force de m'en éloigner. D'un autre côté, je me flattais d'y trouver, avec le temps, une position honorable.

¹ *Le avventure del poeta. Commedia*, Venezia, Zane, 1730 ; *Molière. Misanthrope. Commedia tratta in versi italiani*, Venezia, 1745.

² *Teba. Tragedia*, Venezia, Zane, 1728.

³ *Terenzio. Le commedie tradotte in verso sciolto col testo a fronte*, Venezia, Zane, 1733 ; *Racine. Opere di M. Racine tradotte da L. B.*, Venezia, Domenico Lovisa, 1736.

⁴ Introduction d'Anna Lanaro, in *Le stanze ritrovate*, cit., p. 128 ; 131.

⁵ Lorenzo Da Ponte, *Mémoires (1749-1838)*, Préface de Dominique Fernandez, Paris, Mercure de France, 2000, p. 79.

Nous nous quittons peu, Mazzolà et moi ; il était très occupé à composer, traduire ou arranger des drames pour le théâtre de Cour, qui, en ce moment, possédait une des premières troupes de l'Europe. Pour ne pas rester oisif, je m'offris à l'aider, ce qu'il accepta. Je me mis donc à traduire ainsi qu'à composer pour lui, tantôt une ariette, tantôt un duo, quelquefois une scène entière qu'il m'indiquait. Il travaillait en même temps sur un drame de Quinault, qui, si je m'en souviens bien, avait pour titre *Athys et Cybèle*. Le rôle de Sangaride m'en parut bien tracé et plein d'intérêt ; je lui proposais d'en faire la traduction. Je dois dire qu'il la trouva parfaite, aussi ne put-il s'empêcher un jour de me demander pourquoi je n'essayais pas de travailler pour le théâtre. « Vous n'ignorez pas, lui dis-je, à quel degré d'avalissement est tombé l'art dramatique dans notre pays et quel courage il faut pour s'y adonner entièrement »¹.

S'il s'illustre dans le genre sérieux, c'est aussi dans le sillage de Métastase, à qui il rend hommage dans la préface de l'œuvre de notre corpus. Dans les formules consacrées, il fait un aveu de médiocrité en comparant son travail à celui du poète, « le seul homme illustre »² dans le domaine du mélodrame. On reconnaît d'ailleurs l'influence de son maître dans les choix d'édition. Rien, sur le frontispice, ne nous oriente sur le spectacle pour lequel est écrit le livret. Nous pouvons supposer qu'il paraît après la représentation en version intégrale³, alors qu'il y a été donné dans une version abrégée d'un quart d'heure. Alors que des livrets de la même époque à Venise indiquent le lieu de la représentation, l'éditeur ou le libraire chez qui on peut le trouver, le nom des interprètes et le nom du compositeur, nous n'avons ici que le poète et son dédicataire. Il s'agit d'Andrea Memmo qui a commandé ce drame à l'occasion de ses noces avec « Isabella Pioveni ». Quel sujet aurait pu mieux convenir à la circonstance que le mariage de Ruggiero et Bradamante sous le signe des grands sentiments des derniers chants de l'épopée ? Le texte est rempli d'expressions oxymoriques et de comparaisons propres au filon sentimental codifié par Métastase. Sa renommée dépassant les frontières de Venise, le compositeur de l'Électeur de Saxe, Joseph Schuster, lui demande l'autorisation de mettre en musique sa *Bradamante* dont la première est donnée à Padoue en 1779. En 1780, il rend hommage à l'élection de Marco Giorgio Pisani procureur de Saint Marc par un sonnet intitulé *Il Patriotismo*, qui lui coûtera la disgrâce à Venise lorsque son protecteur est arrêté par le parti conservateur. Grâce à l'appui de Salieri et de Schuster, il se rend à Dresde comme poète de Cour de Frédéric Auguste III de Saxe. Par la suite, il assumera même la fonction de Poète de cour à Vienne de façon provisoire entre Lorenzo Da Ponte et Giovanni Bertati, même si cette parenthèse ne fut pas glorieuse : à l'occasion du

¹ Lorenzo Da Ponte, *Mémoires (1749-1838)*, Préface de Dominique Fernandez, Paris, Mercure de France, 2000, p. 101-102.

² *Ruggiero, dramma per musica*, de l'abbé Caterino Mazzolà, 1769, p. 4-5.

³ « Voici le drame, né sur ordre de V. E. en intégralité, comme il fut conçu pour la première fois. En le publiant, je rougis, car le monde espèrera y trouver des beautés qui ne sont pas dans la version mutilée et n'y trouvera qu'un quart d'heure d'ennui supplémentaire ».

couronnement de Léopold II roi de Bohême, il est chargé de remanier *La Clemenza di Tito* de Métastase, qui, malgré la musique de Mozart, se solde par un échec.

Entre les deux tendances dans la réécriture de l'Arioste – entre adaptation « exhaustive », profusion baroque et focalisation sur un épisode particulier, dans une position intermédiaire qui s'explique d'abord par la chronologie et l'évolution « classique » du mélodrame vénitien, nous trouvons Antonio Vivaldi et sa collaboration avec Grazio Braccioli.

Dans une ville aussi entreprenante que Venise, les patriciens investissent leur richesse dans les théâtres qui deviennent des entreprises à part entière dont la gestion doit être confiée à d'habiles administrateurs. L'opéra est d'abord une affaire de directeurs de théâtre qui, avant le librettiste et le compositeur, sont les personnages qui ont en main la situation, c'est-à-dire le public, ses exigences et ses goûts, et surtout connaissent de près la disponibilité des compositeurs et des chanteurs qui tournent à cette époque entre les différents foyers d'opéra européens. Jusqu'au XIX^e siècle, ce sont donc les organisateurs des spectacles, puis des saisons théâtrales, qui demandent aux musiciens et paroliers d'inventer à partir de sujet tirés de livres, mais aussi de livrets précédents, qui garantissent a priori le succès, qui soient à la mode et qui répondent aux attentes d'un public large et assuré.

Vivaldi musicien, compositeur, impresario, à la croisée des chemins

C'est justement ce rôle d'*impresario*¹ que jouera Vivaldi de 1713 à 1740 auprès du Théâtre Sant'Angelo de Venise. Les biographes de Vivaldi relatent tous² précisément un épisode malheureux de la carrière d'*impresario* du compositeur. En effet, nous possédons de nombreux documents sur ses efforts frustrants et finalement frustrés pour monter une saison d'opéra à Ferrare en 1737 autour de livrets de Métastase pour une musique de Hasse arrangée par Vivaldi : *Demetrio* et *Alessandro nell'Indie*. Les lettres échangées notamment avec son protecteur local, le marquis Guido Bentivoglio, nous informent sur les enjeux de la préparation des spectacles. Malheureusement, au moment où il touche au but, Vivaldi subit les foudres du nonce apostolique, le Cardinal Tommaso Ruffo, qui lui interdit non seulement de donner la représentation mais aussi d'entrer dans la ville, parce qu'il est « un prêtre qui ne dit pas la messe » et qu'il manifeste « une amitié particulière pour son élève Anna Girò ».

¹ L'*impresario* cumulait toutes les responsabilités : administration, établissement des programmes, engagement des musiciens et chanteurs, financement.

² Notamment H. C. Robbins Landon, *Vivaldi (1678-1741)*, Paris, Lattès, 1994, p. 180 et Patrick Barbier, *La Venise de Vivaldi. Musique et fêtes baroques*, cit., p. 189.

Néanmoins, Ferrare joue un rôle fondamental dans l'œuvre de Vivaldi, à plusieurs titres. D'abord par l'investissement de la famille Bentivoglio, mécènes qui placent le théâtre musical au centre des préoccupations des Ferrarais. Mais surtout grâce à l'influence littéraire de Boiardo et de l'Arioste, par l'intermédiaire du librettiste qui accompagnera Vivaldi pour les livrets de notre corpus, Grazio Braccioli.

Dans la ville berceau de l'Arioste, le choix du texte source n'est pas plus important en termes quantitatifs que dans d'autres cours. La série de réécritures de Braccioli constitue un véritable « cycle » programmé et imaginé par le librettiste pour un projet initialement prévu pour Ferrare puis transplanté à Venise¹. On peut voir dans le librettiste Grazio Braccioli un artisan fondamental du développement des histoires ferraraises à Venise. Il écrit les livrets des quatre *Orlando* de Vivaldi. Cet auteur est un librettiste à la courte carrière puisqu'il mène à Ferrare une vie de juriste et professeur d'université et ne s'adonne à l'écriture de livrets que pour le théâtre Sant'Angelo de Venise, entre 1711 et 1715. Après cette période de présence ininterrompue sur les scènes vénitiennes, il cesse d'écrire pour la musique et retourne à Ferrare où il joue un rôle de premier plan dans les milieux culturels de sa ville natale. Nombre de ses livrets sont d'ailleurs inspirés de sujets épiques-chevaleresques et tirés de l'Arioste², avec une attention particulière pour le personnage d'Orlando, notamment lors d'un épisode exceptionnel dans son activité de librettiste : le retour sur le texte de l'*Orlando furioso* de 1713 pour la production vivaldienne de l'*Orlando furioso* de 1714 et l'*Orlando* de 1727.

Dans son adresse au lecteur de 1713, en bon Ferrarais, Grazio Braccioli place l'Arioste au sommet de la poésie et lui rend hommage pour expliquer son choix de sujet : « La folie d'Orlando, pour l'amour d'Angelica, les amours de Ruggiero pour Bradamante, les sortilèges et les charmes d'Alcina sont si célèbres dans l'incomparable poème de Ludovico Ariosto, le prince de tous les poètes, que sous tous les cieux étrangers, ainsi que dans notre Italie, ils sont très connus »³. Il ne cache pas son appréhension devant un tel chef-d'œuvre et ses multiples aventures dispersées géographiquement qu'il a dû réduire en une seule action et un seul lieu, dans le respect des contraintes théâtrales héritées des préceptes aristotéliens. Il a donc construit une sorte de maquette du monument épique en choisissant comme lieu unique l'île d'Alcina et son palais et en réécrivant l'original en sacrifiant aux deux « juges trop

¹ Bruno Brizi, « Gli Orlandi di Vivaldi attraverso i libretti » in *Antonio Vivaldi, Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, p. 318.

² *Ibid.*, pp. 315-330.

³ « La pazzia di Orlando, per l'amore di Angelica, gli amori di Ruggiero con Bradamante, le fatucchiere e gli incanti d'Alcina sono così celebri nell'incomparabile poema di L. Ariosto principe fra tutti i poeti, che ad ogni straniero clima, non che alla nostra Italia, sono notissimi », p. 8.

différents » que sont l'oreille qui ne ferait qu'écouter et l'œil qui voit représenter. En choisissant l'île comme lieu unique de toutes les illusions, il se place dans la lignée de ses premiers prédécesseurs et le nombre de ses personnages fait de lui un fidèle continuateur de la tradition baroque, même s'il tente de hiérarchiser ses intrigues, donnant clairement la priorité à la folie d'Orlando. Il dit avoir inféodé « les nombreuses actions résumées dans le drame à une seule dont le début, le déroulement et la fin sont l'amour, la folie et le retour à la raison d'Orlando. Servent d'accompagnement et de cheminement pour la mener à bien les amours de Bradamante et Ruggiero, d'Angelica et Medoro, les divers penchants d'Alcina et les différentes passions d'Astolfo »¹. Avant de prendre congé de son lecteur, Braccioli en appelle à sa bienveillance désormais « habituelle », nous rappelant qu'il est un auteur reconnu pour ses livrets à succès à Venise depuis 1711. Enfin, celui qui est un familier des cercles académiques, auteur de poésies et de discours d'occasion, ne manque pas de rappeler qu'il n'écrit ici que pour le théâtre, renonçant à la magnificence de style et raisonnant avec les passions, les sentiments et les mots des acteurs². C'est à ce titre qu'il prend ses distances avec tout comportement immoral ou impie de ses personnages³. Pour la représentation de 1713, nombre d'interprètes sont communs avec l'*Ottone in villa* de la même année. Anna Maria Giusti, la Cleonilla, interprète le rôle d'Angelica, et oriente la caractérisation du personnage, comme le dit Grazio Braccioli dans l'Argomento destiné Al lettore : « J'ai conservé les caractères des acteurs choisis tels que me les a fournis le très grand poème et si j'ai modifié en partie celui d'Angelica, je l'ai fait pour mettre en valeur l'habileté spirituelle de l'actrice qui en incarne le personnage »⁴.

Étonnamment, dans la préface de 1714, il ne revendique pas de changements, alors que nombre d'airs sont modifiés, peut-être en vertu du fait que la pratique est tellement courante qu'elle n'a pas lieu d'être signalée. Un seul changement d'air est indiqué en préface, peut-être modifié à la dernière minute.

¹ « Le molte azioni da me ristrette nel dramma ad una sola il cui principio mezzo e fine sono l'amore la pazzia ed il risanamento d'Orlando. A questa servono di scorta e di strada per condurla a fine gli amori di Bradamante e Ruggiero, di Angelica e di Medoro, le varie inclinazioni di Alcina, e le diverse passioni di Astolfo », *ibidem*.

² « Il compatimento ormai abituale della tua gentilezza alle molte mie debolezze che ti ho presentato mi fa sperare che non vorrai questa volta spogliarti della tua cortesissima discretezza per tollerare le molte mie imperfezioni se non troverai una magnificenza di stile rifletti che parlo da poeta drammatico cioè a dire che mi trasformo nella passione e nei sentimenti delli attori introdotti e ragiono con la loro favella », *ibidem*.

³ « Questa apologica ragione è per me una protesta che se qualche empia massima troverai o sentirai sparsa nel dramma non è del mio, ma del cuore di chi parla o da scellerato per proprio carattere o da empio per sua religione », *ibidem*.

⁴ « Ho conservati i caratteri degli attori introdotti quali me li ha somministrati il massimo poema e se pure ho alterato in parte quello d'Angelica, l'ho fatto per mettere in risalto la spiritosa abilità dell'attrice che ne rappresenta il personaggio », *ibidem*.

Si la réécriture en livret est le fait d'un auteur, la partie musicale semble être le fait de plusieurs compositeurs. Il est éclairant de revenir sur les problèmes d'attribution des partitions à Vivaldi, à travers l'histoire des manuscrits turinois et de la fondation Durazzo. Vivaldi a prétendu écrire 94 opéras, mais seule une cinquantaine peut lui être attribuée. De ce nombre réel, nous ne possédons les partitions que de 23 ouvrages, les autres ne subsistant plus que par leur livret. Toutes ces partitions se trouvent à la Bibliothèque nationale de Turin, à l'exception d'une seule, *Ercole sul Termodonte*, qui est à la Bibliothèque Nationale de France dans les fonds du conservatoire¹. Le récit de la disparition et de la spectaculaire réapparition de cette vaste collection de musique, « qui a tout d'une affaire d'espionnage », est relaté par H. C. Robbins Landon dans sa biographie de Vivaldi². La question du catalogage des opéras de Vivaldi nous éclaire sur les circonstances des représentations des différents *Orlando* à Venise³. Le nom de Vivaldi se rapporte à un grand nombre de compositions dramatiques de son époque, qui se divisent en deux groupes : ceux dont la partition a été composée par Vivaldi seul, et les ouvrages collectifs dirigés par le Prete Rosso. Le premier groupe se divise en plusieurs catégories : les opéras à la production originale mais dont le texte a été déjà mis en musique par plusieurs collègues, parfois sous des titres dissemblables ; les opéras dont le compositeur propose une nouvelle version en reprenant des morceaux composés par lui dans un contexte différent, après la première représentation de l'opéra, suivant les traditions de l'époque⁴. Dans le second groupe, se trouvent aussi les œuvres théâtrales d'autres musiciens représentées par les soins de Vivaldi.

C'est à cette catégorie qu'appartiendrait l'*Orlando furioso* de 1713, selon Peter Ryom : « Bien qu'il soit question d'opéras dont la musique n'était pas de lui à l'origine, on semble pouvoir exclure qu'il ait respecté les « droits d'auteur » de ses collègues dans une telle mesure qu'il n'ait rien modifié ni ajouté aucune note de sa propre imagination. Les quelques fragments qui subsistent par exemple de l'*Orlando furioso* de Ristori, repris par Vivaldi en 1714, concourent effectivement à étayer une telle supposition ». En 1713, le premier *Orlando furioso* tiré de l'Arioste, représenté sous le nom de Ristori est un succès puisqu'il donne lieu à cinquante représentations. Il s'agit d'une situation exceptionnelle. En effet, comme le rappelle

¹ Patrick Barbier, *La Venise de Vivaldi-Musique et fêtes baroques*, Paris, Grasset, 2002, p. 218.

² H. C. Robbins Landon, *Vivaldi (1678-1741)*, Paris, Lattès, 1994, p. 181-184.

³ H. C. Robbins Landon, *op. cit.*, p. 185-197.

⁴ Sur cette question, cf. Peter Ryom, « Problèmes du catalogage des opéras de Vivaldi » in *Antonio Vivaldi, teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, p. 259-272.

Patrick Barbier¹, « le public vénitien, comme du reste celui de Naples au XVIII^e siècle, toujours avide de sensations nouvelles, refuse catégoriquement les reprises. Un opéra déjà entendu lors d'une précédente saison ne fait plus recette et se voit traité, selon les mots de Charles de Brosses, « comme l'almanach de l'autre année ». Un tel succès explique sa reprise l'année suivante cette fois-ci sous le nom de Vivaldi, après un remaniement conséquent même si quelques *aria* subsistent. Toute la question est de savoir dans quelle mesure la première version n'était pas déjà partiellement de la main de Vivaldi, comme semblent le supposer Bruno Brizzi² ainsi que Sylvie Mamy³.

Dès sa première expérience de l'opéra avec *Ottone in villa* en 1713, Vivaldi met en place sa méthode de travail qui fait de lui un compositeur mais aussi un « arrangeur »⁴. Il constitue un réservoir de thèmes instrumentaux et vocaux, qui serviront dans d'autres œuvres, adaptés aux interprètes, aux livrets, aux exigences des imprésarios, casquette qu'il adopte très souvent. L'économie des théâtres vénitiens n'étant viable que dans la rapidité, il faut constamment faire du neuf, ou quelque chose qui paraît nouveau, avec du vieux, ce sens de l'adaptation faisant partie du génie du compositeur.

Giovanni Alberto Ristori, jeune musicien de Bologne, est, comme Vivaldi, un homme « de terrain ». Son père, Tomaso Ristori, comédien et directeur de troupe, travaillait au service de la cour de Dresde. À l'instar du prêtre roux également, il débute sa carrière à l'opéra (mais il n'a que vingt ans quand Vivaldi en a trente-cinq) et vient de composer pour la ville de Padoue. Les décors sont réalisés par Antonio Mauro, l'un des plus importants scénographes de l'opéra vénitien. La partition de Giovanni Alberto Ristori est perdue aujourd'hui. Pour se faire une idée de la représentation, ils ne reste que le livret et, dans une moindre mesure, le manuscrit de la partition de 1714 (Giordano 37, fol. 162-250) attribué à la reprise de 1714 majoritairement retravaillé par Vivaldi, ce qui explique qu'il l'ait conservé avec le reste de ses opéras. Tout récemment, le *maestro* et musicologue Federico Maria Sardelli a donné une adaptation moderne du mystérieux livret de 1714, bientôt suivie d'un

¹ Patrick Barbier, *La Venise de Vivaldi-Musique et fêtes baroques*, Paris, Grasset, 2002, p. 182.

² Bruno Brizzi, « Gli Orlandi di Vivaldi attraverso i libretti » in *Antonio Vivaldi, Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, p. 320.

³ Sylvie Mamy, « Les trois *Orlando* de Vivaldi à Venise, de la folie feinte à la folie furieuse », in *Figures de Roland*, Belinda Cannone et Michel Orcel, CRL-Université de Corse, Klincksieck, 1998, p. 161-178.

⁴ Nous reprenons ici l'expression et les explications de Sylvie Mamy, *Antonio Vivaldi*, Paris, Fayard, 2011, p. 120.

enregistrement chez Naïve. Dans le programme de Beaune, juillet 2012, il explique clairement les enjeux de cette œuvre intermédiaire¹.

La même année 1714 est accolé à cet *Orlando furioso*, un deuxième opéra tiré, lui, de Boiardo, *Orlando finto pazzo*². Mais c'est le premier qui l'emporte dans le cœur des Vénitiens puisqu'en 1727, Vivaldi au faite de sa gloire reprend le même livret (celui de *l'Orlando furioso* de 1713) dans un ultime *Orlando*. Ce dernier opéra ne porte que le nom du héros tout court, sans plus préciser s'il est *furioso* ou *finto pazzo* mais en y regardant de plus près, il s'agit du livret du premier opéra même si une certaine fusion entre les deux s'opère dans la musique où la plupart des *aria* de la première version sont modifiées. Si l'on s'attache précisément à la question de la folie de Roland, la différence fondamentale apparaît à première vue dans les titres : la folie est considérée comme feinte chez Boiardo, d'où est tiré *l'Orlando finto pazzo* et comme véritable chez l'Arioste d'où sont tirées les trois variantes de *l'Orlando furioso*.

Dans *l'Orlando furioso*, Grazio Braccioli réalise la synthèse de deux groupes de personnages, cas rare dans toutes les adaptations de l'Arioste pour l'opéra autour de ces années³, le trio amoureux Orlando/Angelica/Medoro cohabite dans un même livret avec le trio Alcina/Ruggiero/Bradamante. L'action du livret se déroule sur l'île de la magicienne Alcina qui, bien que vieille et laide, réussit grâce à ses sortilèges à paraître jeune et belle, et séduit les chevaliers qui entrent dans son royaume. Pour renforcer son pouvoir, elle s'est emparée des cendres de Merlin et les conserve sous une statue de l'enchanteur dans le temple d'Hécate infernale. Elle se fait complice des amours d'Angelica et Medoro en ressuscitant ce dernier noyé puis en aidant indirectement Angelica à se débarrasser d'Orlando. La jeune femme lui demande de dérober l'eau de la fontaine de jouvence qui se trouve au sommet d'une

¹ « Pendant de nombreuses années, les spécialistes ont cru que *l'Orlando* de 1714, dont le livret ne fait aucune mention du compositeur contrairement à celui de 1713, clairement attribué à Ristori, était également l'œuvre de ce dernier. [...] La partition de Ristori de 1713 a aujourd'hui disparu, mais celle de la version de 1714 existe encore, bien qu'incomplète : seuls demeurent les actes I et II. [...] Plutôt que de risquer de mal attribuer cet ensemble hétérogène qu'est *l'Orlando* de 1714, Peter Ryom a choisi de le classer dans l'annexe contenant les œuvres considérées comme apocryphes, classant les deux actes au nom d'Alberto Ristori en soulignant les passages clairement écrits par Vivaldi sans cependant se prononcer sur leur authenticité définitive. [...] j'ai finalement pu déterminer que *l'Orlando* écrit en 1714 est une véritable œuvre de Vivaldi basée sur la structure de *l'Orlando furioso* écrit en 1713 par Ristori et entièrement réécrite par Vivaldi. Ceci explique pourquoi Vivaldi a conservé le manuscrit de 1714 avec ses autres partitions personnelles ».

² Ces précisions sur les variantes sont apportées par Sophie Roughol, *Antonio Vivaldi*, Actes Sud/Classica, 2005, p. 99-104 et par Sylvie Mamy, *ibid.*

³ Si l'île de la magicienne est une résolution commode de l'unité de lieu, Alcina n'est jamais mêlée directement aux tribulations amoureuses de Roland. Même dans le livret de Quinault pour Lully en 1685, l'île où se retrouvent Roland/Angélique et Médor est celle de Logistille, sœur d'Alcina. Haendel qui traitera des deux héros Orlando et Alcina pris dans leur trio amoureux, le fera dans les deux opéras éponymes en 1733 et 1734.

montagne : grâce aux enchantements d'Alcina, la montagne s'effondre et se transforme en caverne qui emprisonne le paladin, épisode inédit. Comme chez l'Arioste en revanche, Ruggiero arrive sur l'île à dos d'hippogriffe et tombe amoureux de l'enchanteresse. Mais Bradamante vient le sauver et rompre le charme grâce à l'anneau magique. Tous les personnages vont se retrouver ensemble sur scène dans l'acte III où éclate la folie d'Orlando : se croyant tranquilles, Angelica et Medoro ont célébré leurs noces et, comme chez l'Arioste, Orlando, sorti de sa caverne, est devenu fou en voyant leurs serments amoureux gravés sur l'écorce d'un arbre. Tandis que Ruggiero et son cousin Astolfo préparent leur vengeance contre Alcina, Orlando, dans son délire, prend la statue de Merlino pour Angelica et la renverse, rompant en même temps les sortilèges de la magicienne et revenant de sa propre folie après un sommeil réparateur. Alcina est vaincue pour toujours, Ruggiero et Bradamante l'accusent triomphants, Angelica et Medoro, épouvantés par la défaite de la magicienne, sont rassurés par Orlando qui leur pardonne en bénissant leurs noces.

Dans son adaptation de l'Arioste, Braccioli n'hésite pas à compresser plusieurs intrigues, mettant à mal l'unité d'action. Avec *Orlando furioso*, il fait éclater le schéma conventionnel du *dramma per musica* en bousculant la hiérarchie classique des personnages et en superposant les actions dramatiques, au moment même où les règles de l'opéra dit métastasien sont en train de se définir puisque le modèle fera autorité entre 1725 et 1760. Il réussit la gageure de condenser une grande partie de l'épopée dans le livret, à la fois dans les détails du texte et dans les situations, tout en amorçant une véritable caractérisation des personnages.

Irriterò contro i tuoi sciocchi amori
Le donne i cavallier, l'arme e gl'amori. (III, 5)

On reconnaît dans le dernier vers l'*incipit* programmatique de l'Arioste, « [je chante] les dames et les chevaliers, les faits d'armes et les amours ». On retrouve l'épopée de façon allusive dans les ressorts de l'action également. En effet, Bradamante, pour tromper Alcina (I, 6), se fait passer pour Olimpia, abandonnée par Bireno, renvoyant sur le mode anecdotique à un récit enchâssé de l'épopée où Orlando sauve Olimpia abandonnée par son mari (chant X) puis donnée en sacrifice à un monstre marin (chant XI). Autre exemple, l'épisode où Alcina

tombe amoureuse de Bradamante (III, 3) n'est pas sans rappeler l'histoire de Fiordispina, amoureuse de Bradamante qu'elle prend pour son frère jumeau Ricciardetto¹.

En revanche, le sujet de l'*Orlando finto pazzo*, comme le précise Grazio Braccioli dans l'*Argomento al lettore*, est tiré des chants 4 et 5 du livre II de Boiardo². Dans l'*Orlando innamorato*, le héros, accompagné d'Origille, rencontre une gentille dame qui lui donne les clés de l'avenir et du sortilège de Falerina. Il s'agit d'une autre magicienne³ dont Orlando devra déjouer les tours dans son jardin enchanté. Les chants 4 et 5 sont donc dédiés aux tribulations d'Orlando dans ce domaine clos. Une fois l'enchanteresse neutralisée, il doit affronter un faune puis des géants, avant de réussir à détruire définitivement le jardin. Dans le livret de Grazio Braccioli subsistent l'idée de royaume enchanté et le personnage d'Origille. En revanche, la magicienne n'est plus Falerina mais Ersilla, reine du royaume d'Organa et ennemie d'Orlando et viennent s'ajouter les compagnons du paladin, Griffone et Brandimarte. L'objectif d'Orlando est le même que chez Boiardo : Angelica l'a chargé de détruire le royaume d'Ersilla qui à l'instar de Falerina prépare une épée magique destinée à réduire la puissance d'Orlando.

La contamination des intrigues dans les livrets se double d'une contamination dans l'écriture musicale. Par exemple, l'air chanté par Alcina, *Anderò, volerò, griderò* que Vivaldi introduit dans la dernière scène de l'*Orlando furioso* dès 1713 apparaîtra en 1714 dans la bouche d'Origille de l'*Orlando finto pazzo*⁴ (III, 11). Par ailleurs, l'air de Ruggiero (III, 8) *Come l'onda/con vorragine orrenda e profonda*, était déjà présent dans son *Ottone in villa* de 1713. Enfin, une ultime contamination est celle dictée par les contraintes matérielles de la représentation. Du *furioso* au *finto pazzo*, on retrouve le temple d'Hécate infernale et ses

¹ Celui-ci, pour la séduire, se fait passer pour sa sœur (chant XXII, 39-40, chant XXV, 27-70).

² Sur ce point également, Braccioli se situe dans la lignée des poètes ferrarais, à l'instar du Tasse, qui considérait que « les deux poèmes [celui de Boiardo et de l'Arioste] constituaient en réalité une œuvre d'un seul tenant », cf. l'introduction de Denise Alexandre-Gras à la traduction de *Roland l'amoureux* de Boiardo par Alain-René Lesage, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, p. 7.

³ La magicienne Alcine, à l'honneur chez l'Arioste, est déjà présente chez Boiardo mais de façon très allusive. Elle n'apparaît que dans le livre II, chant XIII et XIV, présentée comme la sœur de Morgane, à travers son domaine, château et jardin où règne l'illusion :

« Alcina fu sorella di Morgana,
E dimorava al regno de gli Atarberi,
Che stanno al mare verso tramontana,
Senza ragione immansueti e barberi.
Lei fabbricato ha lì con arte vana
Un bel giardin de fiori e de verdi arberi,
E un castelletto nobile e iocondo,
Tutto di marmo da la cima al fondo », (livre II, chant XIII, 55).

⁴ Bruno Brizi, « Gli Orlandi di Vivaldi attraverso i libretti » in *Antonio Vivaldi, Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, p. 322.

prêtresses ainsi que la grotte de la magicienne Alcina ou Ersilla qui emprisonne Orlando, ce que l'on peut imputer à la commodité de conservation des décors pour ce même théâtre Sant'Angelo pour lequel Braccioli compose tous ses livrets. Il faut avoir conscience de ce type de contraintes, ainsi que de celles imposées par la réception, pour relativiser l'importance du Roland « furieux » par rapport au Roland « amoureux ». Néanmoins, c'est plutôt la folie « furieuse » qui fait l'objet de toutes les attentions du musicien comme du public vénitien, comme on le perçoit clairement dans l'évolution entre les livrets de 1714 et 1727. En 1714, les deux Orlando sont interprétés par la même basse Francesco Anton Carli et les deux personnages se confondent donc dans l'esprit du public comme du compositeur. Un grand nombre de personnages sont rapprochés par l'interprétation du même chanteur, et ce, à quelques semaines d'intervalle puisque Vivaldi aurait substitué le *Furioso* réécrit hâtivement au *Finto pazzo* qui n'avait vraisemblablement pas un grand succès. Ainsi Angelica et Ersilla sont confondues dans la soprano Margherita Gualandi, faisant d'Angelica une magicienne, Origille et Alcina dans la contralto Anna Maria Fabbri, rendant Alcina plus maléfique, Bradamante et Tigrinda dans la soprano Elisabetta Denzio, faisant de Bradamante la gardienne du temple/ des potions, Ruggiero et Argillano dans l'alto Andrea Pacini faisant de Ruggiero un chevalier irréprochable et enfin Astolfo et Grifone dans le soprano Andrea Natali. En revanche, reprenant le livret en son nom en 1727, Vivaldi fait d'Orlando non plus seulement un « furioso » mais un « Orlando » tout court, en changeant la tessiture attribuée au personnage, il lui donne en même temps un développement musical plus important et un rôle central, à la place du Ruggiero d'Andrea Pacini en 1714. Nous reviendrons sur ces évolutions en parlant de la folie.

Remarquons également que Vivaldi choisit l'Arioste contre la « mode » du Tasse au Sant'Angelo¹, même s'il y viendra quelques années plus tard avec son *Armida al campo d'Egitto* sur un livret de Palazzi en 1718. Les opéras de Braccioli-Vivaldi posent un problème de classification au sein de l'opéra « réformé » comme nous le verrons. Mais, loin d'être des signes de modernité, les spécificités de leur traitement de l'Arioste, ont plutôt trait à une forme de permanence des traditions vénitiennes. Vivaldi, et quelques années plus tard Haendel, ont en commun un attachement à l'opéra baroque qui se manifeste dans le choix de

¹ Cf. Melania Bucciarelli, « From Rinaldo to Orlando, or Senesino's path to madness », in Damien Colas, Alessandro Di Profio, *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe. Volume 1. Les pérégrinations d'un genre*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 140. Elle cite en 1707 : *Armida abbandonata* (Silvani – Ruggeri), en 1708 : *Armida al campo* (Silvani – Boniventi) et en 1711 : *Armida in Damasco* (Braccioli – Rampini). Mais Vivaldi y viendra plus tardivement 1718 : *Armida al campo d'Egitto* (Palazzi – Vivaldi), enfin, au San Moisè en 1720 : *Armida delusa* (Buini – Buini).

livrets anciens¹ aux textes non classiques et permettant l'emploi de machineries créant l'illusion qui seront bannies par la réforme arcadienne. Le lien entre les deux villes de Venise et de Rome est assuré bien évidemment par le « grand tour » de Haendel en Italie mais aussi par des chanteurs comme la contralto vénitienne Diana Vico, interprète du rôle d'Ottone en 1713, qui est une des premières cantatrices à chanter des airs de Vivaldi à Londres au théâtre de Haymarket. Les impresarios, les directeurs de théâtre, les troupes itinérantes intègrent dans leurs spectacles ces arias manuscrites, détachées du corps des opéras, transportées dans les malles. Ainsi Georg Gaspar Schürmann, compositeur allemand qui avait passé quelques années à Venise et un des principaux promoteurs de l'opéra vénitien en Allemagne, met en musique un pastiche de l'*Orlando furioso* en 1722 à Braunschweig. D'après Reinhard Strohm², l'*Orlando furioso* est l'opéra de Vivaldi qui sera le plus largement et le plus durablement diffusé en Allemagne et en Europe centrale.

Par cette position intermédiaire sur le plan diégétique, les livrets ont aussi un caractère fondateur. On y trouve une forme de fidélité à l'esprit de l'Arioste, dans sa structure en miroir qui permet de mettre en relation les couples qui suivent traditionnellement des trajectoires opératiques séparées, après 1650, à Venise. L'intrigue de Braccioli permet de retrouver le rapport présent dans l'épopée entre les deux couples de protagonistes qui suivent des trajectoires parallèles et opposées³ : Orlando, amant malheureux d'Angelica versus Ruggero, dont l'amour pour Bradamante est couronné par le mariage. Le librettiste ferrarais rapproche dans un jeu de miroirs l'amour fou d'Orlando et l'amour de Bradamante, tout aussi indéfectible et marqué du sceau d'une jalousie presque aussi déraisonnable⁴.

Mais si Vivaldi fait figure de gardien du temple vénitien, il ne résistera pas à la mode napolitaine (les castrats s'imposent) ni à la virtuosité codifiée de l'*opera seria* dans ses opéras suivants. *Montezuma* (1733), *L'Olimpiade* (1734), *Bajazet* (1735), *Griselda* (1735), *Catone in Utica* (1737) adoptent une structure uniforme en trois actes, évacuent personnages et intrigues secondaires. En outre, ils évitent les ensembles et les chœurs, excluent les épisodes

¹ Vivaldi reprend le livret de 1713, comme nous l'avons vu. Haendel reprend *Orlando ovvero la Gelosa pazzia* de Carlo Sigismondo Capece pour l'opéra (perdu) de Domenico Scarlatti représenté à Rome en 1711.

² Reinhard Strohm, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Fondazione Giorgio Cini, Studi di musica veneta, Quaderni vivaldiani, 13, Florence, Olschki, 2008, vol. 1, p. 137-141.

³ Nous reprenons ici le « sottile parallelismo antagonistico » développé par Cesare Segre dans son *Introduzione a Ludovico Ariosto, Orlando furioso*, Milano, Mondadori, 1976, p. XXV.

⁴ L'utilisation d'une double intrigue n'est pas le propre de Braccioli ni du mode épique : on la trouve aussi dans la comédie ou la pastorale comme dans le *Polifemo* de Porpora qui mêle la geste héroïque d'Ulysse qui en tuant le cyclope libère ses hommes et protège les amours d'Acis et Galatée, d'après Ellen T. Harris, « Eighteenth-Century Orlando : hero, satyr, and fool », in Michael Collins, Elise Kirk, *Opera and Vivaldi*, Austin, University of Texas Press, 1984, p. 105-128.

comiques et scindent récitatifs et *aria da capo*, éléments qui seront constitutifs de l'opéra *buffa* naissant. En 1736, sa reprise du livret de Salvi, *Ginevra*, à Florence, au Teatro della Pergola, est plus proche de l'opéra « réformé ».

Enfin, sur le plan de l'ambiguïté comique aussi, ces réécritures¹, sont à la charnière entre une permanence du mélange propre à l'esthétique baroque et un véritable développement d'une veine comique dont nous verrons, à Venise, les réalisations dans les livrets de Bertati et de Valli – sur lequel nous revenons dans la deuxième partie. Le comique touchera aussi bien l'un et l'autre des trios amoureux Angelica-Medoro-Orlando et Bradamante-Ruggiero-Alcina et tous les genres d'arrivée : du *dramma per musica* – qu'il soit explicitement défini comme *giocoso* ou non, au ballet (Gambuzzi, 1776, Camisetta, 1800).

L'Alcina giocosa de Giovanni Bertati²

Bertati³, adaptant l'Arioste pour le San Moisè, reflète les évolutions de la comédie italienne et la réforme goldonienne. Dans toute son œuvre, il utilise les mécanismes de la comédie italienne, travestissements et changements d'identité, incantations magiques et autres ressorts de la *commedia dell'arte*. Si le succès de ses livrets tient davantage à ses qualités théâtrales que poétiques⁴, il est l'auteur de plus d'une centaine de livrets, en particulier comiques et destinés aux scènes vénitiennes. Reprenant la seule Alcina au milieu de personnages hérités de *La vedova scaltra* de Goldoni – qu'il réécrit d'ailleurs l'année suivante dans le *dramma giocoso Il geloso in cimento* pour Pasquale Anfossi (1774), il se montre fidèle à la tradition de réécriture « à partir de » mais très librement adaptée de l'Arioste, que nous avons repérée dès le XVII^e siècle. Filtrée par le théâtre contemporain, Alcina garde néanmoins certaines de ses caractéristiques ariostesques. Elle règne sur une île au milieu de l'océan, sur laquelle accostent des voyageurs européens, dont les noms seuls indiquent la nationalité : il barone di Brikbrak, La Rose, Brunoro, James, D. Lopez, chacun s'exprimant dans une langue macaronique qui mélange les idiomes de leurs pays respectifs à l'italien. Ils ont juré de ne pas tomber amoureux de la belle magicienne séductrice. Malheureusement, ils

¹ À ce stade, nous englobons les quatre livrets dans une même veine en opposant, à l'instar de Melania Bucciarelli, « the dark, tragic, artificioso and sensual style of Tasso versus the light, ironic, more classical and naturalistic style of Ariosto ; ultimately, the tragic versus the comic », *op. cit.*, p. 140. Mais nous verrons dans la troisième partie la différence fondamentale entre folie feinte, plutôt comique et folie furieuse, plutôt sérieuse.

² *L'isola d'Alcina, dramma giocoso per musica*, de Giovanni Bertati, Venezia, Antonio Graziosi, 1772 (musique de Giuseppe Gazzaniga, Teatro San Moisè)

³ Il est l'auteur de nombreux livrets mis en scène avec grand succès par Galuppi, Gazzaniga et Anfossi, et succèdera à Da Ponte comme poète du Théâtre impérial à Vienne.

⁴ Daniela Goldin, *La vera Fenice. Libretti e librettisti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 23.

boivent à la fontaine de l'oubli, qui semble remplie d'un liquide moins mystérieux que celui que boivent les personnages de l'Arioste et chantent tous dans leurs langues respectives. Alcina chante en vénitien, la langue qu'elle préfère. Mais comme chez l'Arioste, elle séduit les hommes pris au piège sur son île et sera vaincue par l'un d'entre eux, protégé par son amour de jeunesse, pour une des suivantes d'Alcina – nouvelle Bradamante-Melissa, qui lui révèle le secret de son pouvoir magique. D'ailleurs, le mauvais pressentiment que la magicienne a en s'endormant lui rappelle son aventure malheureuse avec Ruggero, et rappelle au public vénitien l'adaptation sérieuse de Marchi, en même temps que l'épopée ferraraise. Comme chez l'Arioste, ils réussissent tous à quitter l'île, la laissant vaincue et désespérée, même si leur arme n'est plus un anneau ou la destruction d'une urne magique mais le fait de lui couper une mèche de cheveux¹. Contrairement à son homologue napolitain Gaetano Latilla, dont *Angelica e Orlando* semble constituer la seule réécriture de l'Arioste, Bertati, à la suite de sa première expérience avec *l'Isola d'Alcina*, adapte toute la matière chevaleresque et merveilleuse au cours de sa carrière, de *l'Armida, opera seria* (Naumann, Gazzaniga, 1773, Zumsteeg, 1786) à *La tomba di Merlino, dramma giocoso* (Gazzaniga, 1772), *Il cavaliere errante, dramma eroicomico* (Traetta, 1778), *La fata capricciosa, dramma giocoso* (Gardi, 1789), et *Il pazzo glorioso, dramma giocoso* (Bernardini, 1790)².

Si la veine comique est très forte à Venise, elle l'est aussi au-delà en cette fin de XVIII^e siècle : il s'agit d'une évolution générale de l'histoire de l'opéra, qui n'est pas l'apanage du théâtre public. Même à la cour, Nunziato Porta et Casti pratiqueront des formes de comique, dans le même esprit, qui feront l'objet d'un point de vue dépassant les distinctions géographiques dans la deuxième partie.

Autour de 1650, l'opéra de type vénitien s'étend et s'enracine avec une grande rapidité de Milan à Palerme, si bien que l'on compte une quarantaine de villes avec des théâtres plus ou moins permanents³. Dans les villes qui disposent de plusieurs théâtres, la distribution des nouveautés et des reprises répond à une hiérarchie de rang mais doit tenir compte de la spécialisation selon les genres différents et selon les saisons. À Turin, par exemple, dans la deuxième partie du XVIII^e siècle, le Teatro Regio, qui est l'apanage de la cour, donne deux opéras sérieux en décembre-janvier, et en général ce sont des nouveautés, mais la même

¹ Rappelons-nous que l'objet déclencheur de la guerre décrite dans l'épopée héroïcomique anglaise de Pope, était le même : *The Rape of the Lock* (1712-1714)

² Nous avons écarté les quatre derniers livrets de notre propos dans la mesure où ils ne reprennent pas les personnages de l'Arioste.

³ Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 12.

société de cavaliers qui le gère, organise aussi, à l'automne, une saison de quatre opéras comiques dans le plus modeste théâtre Carignano, avec des spécialistes de ce genre et des partitions importées de Milan, Venise, Florence : les profits de la saison comique compensent en partie le déficit de la saison sérieuse. L'œuvre de notre corpus, donnée en présence de « ses majestés » au Teatro Regio, nous présente une magicienne toujours sérieuse mais ancrée dans des préoccupations plus humaines et quotidiennes, peut-être sous l'influence de Berni, revendiquée par le librettiste Cigna Santi¹. Nous y reviendrons en parlant de l'évolution du personnage d'Alcina dans la troisième partie, afin de la mettre en perspective avec une autre interprétation donnée à Milan, *Le bestie in uomini*².

En revanche, les œuvres de notre corpus données à Naples confirment la répartition clairement établie entre les théâtres « noble » et « comique ».

2. Naples : l'Arioste comique

Même si, en général, la *commedia dell'arte* n'est pas forcément synonyme de comique au sens moderne du terme, les adaptations de l'Arioste par les *comici* napolitains ou vénitiens, comme nous le verrons dans la deuxième partie, sont toujours orientées à des fins comiques. Lorsque, dans les années 1730, l'*opera buffa* napolitaine prend son essor après *La Serva padrona* et adapte nos amoureux de pastorale, l'Arioste a déjà été réécrit et représenté sur scène par le *comico* Marco Antonio Perillo.

***Orlando forsennato, poesia scenica*³ di Marco Antonio Perillo⁴**

Perillo aurait vécu à Naples et aurait appartenu à l'Accademia degli Incauti, sous le nom de *Ingelosito*⁵. Dans sa pièce Perillo utilise l'espagnol, l'allemand, le français, un arabe fantaisiste et le dialecte napolitain. Il s'efforce avant tout d'offrir au spectateur le panorama le plus large possible de l'épopée sous forme dramatique. Ce respect affirmé de l'œuvre source

¹ *Alcina e Ruggero, dramma per musica*, de Vittorio Amedeo Cigna-Santi, Torino, Derossi, 1775 (Teatro Regio, musique de Felice Alessandri).

² *Le bestie in uomini, dramma giocoso per musica in due atti*, de Angelo Anelli, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1812 (musique de Giuseppe Mosca, La Scala).

³ Repris sous le titre *Orlando forsennato, commedia*, Marco Antonio Perillo, Napoli, 1642. La première version est attestée dans la *Drammaturgia* de Lione Allacci, mais nous nous basons ici sur les analyses de Renate Döring, à partir de la deuxième édition, n'ayant pas pu consulter l'une ou l'autre des deux versions, cf. *Ariostos « Orlando furioso » im italienischen Theater des Seicento und Settecento, cit.*, 1973, p. 158-181.

⁴ *Orlando forsennato, poesia scenica* di Marco Antonio Perillo, Napoli, Roncagliolo, 1624.

⁵ Remarquons que Perillo a également adapté le Tasse dans une *Erminia, poesia scenica*, Napoli, Roncagliolo, 1629, qui semble être en revanche une pièce sérieuse.

n'empêche pas l'ajout de quatre bouffons napolitains (Ciommetiello, Cicchetto, Micco, Centillo) et la transformation de Ferrau comme caricature du « capitano » espagnol¹, qui se présente à la première scène comme « Marte invincible ».

La pièce reprend les événements de toute l'épopée, donc ne présente aucune unité d'action, tendant vers les livrets que nous avons qualifiés d'« exhaustifs », mais respecte en revanche une unité de lieu : « la scena si finge in un lido maritimo più vicino a Parigi ». Il n'y pas de changement de scène, mais un lieu suffisamment neutre qui laisse libre cours à l'imagination. Sur cet espace, sont transposés le château d'Atlante, l'île d'Ebuda, les sources magiques des Ardennes, le port africain. Malgré une forte influence de la *comedia* espagnole avec l'arrivée dans la péninsule de souverains espagnols, accompagnés de poètes et d'acteurs, Renate Döring nuance l'apport de ce genre, affirmant que seules les unités de temps et de lieu lui sont redevables, le théâtre italien se caractérisant déjà par des sujets d'aventures, imaginaires et spectaculaires, contenant des scènes d'enlèvement et de travestissement, la prédominance accordée à la représentation de passion violente, la coprésence de différents milieux sociaux, la négligence de l'unité d'action. L'influence espagnole ne fait donc qu'accentuer les caractéristiques déjà présentes, ce que nous vérifions largement dans notre corpus.

La bergerie devient une taverne, où Orlando arrive. Les napolitains lui servent un magnifique repas et pour le divertir lui racontent l'amour d'Angelica et Medoro. Orlando les quitte pour proférer son monologue à l'écart. Le début du monologue suit les formules de l'Arioste. Mais il y voit des monstres infernaux, puis commande une flotte imaginaire lors d'un combat naval avec le bateau des deux fugitifs. Il veut se venger de Medoro en l'écartelant sous les yeux d'Angelica qui, elle, sera livrée à tous les soldats. Elle est condamnée par tous les chevaliers, d'autant plus qu'elle part avec un simple soldat. Dans cette Babel masculine, le langage dérape, et Orlando s'adresse à Rodomonte en allemand (III, 9), demande à manger aux *buffi* en français (V, 6), il s'adresse en pseudo-arabe à Cicchetto (V, 6) et en allemand. Pourtant, à l'instar de ses contemporains Bonarelli et Cicognini, qui placent aussi Orlando au milieu des bouffons, Perillo traite véritablement de la folie d'Orlando, la prenant en quelque sorte « au sérieux ».

¹ Renate Döring le situe dans une série de « capitano » hérités de l'Arioste. Au XVII^e siècle, l'acteur Mondor de Milan brille en « capitano Rodomonte », on trouve un « capitano Medoro » dans *Due comedie in comedia* d'Andreini (1623, Venise), un « capitano Brandimarte » dans *I Fuggitivi Amanti* de Bonarelli à Venise (1683). Enfin, le « capitano Zerbino » est un type populaire de l'opéra buffa napolitain, durant le XVIII^e siècle, mais seul le nom renvoie à l'Arioste, *op. cit.*, p. 162.

Au XVIII^e siècle, l'hégémonie espagnole, écrasante au siècle précédent, fait peu à peu place à celle de l'Autriche, au bénéfice de capitales comme Naples, Florence et Milan. Dans la Naples des vice-rois espagnols, l'opéra fut considéré depuis le début comme un instrument de propagande politique en plus d'être l'occasion d'un divertissement de cour¹.

La différenciation des genres musicaux, et la séparation radicale entre les veines comique et tragique prônée par l'Arcadie, coïncident à Naples avec une distribution des répertoires selon les scènes : au théâtre royal, le Teatro San Bartolomeo, l'*opera seria*, le drame des Dieux ; aux Fiorentini, l'*opera buffa*, la légèreté des sentiments et la mise en scène du quotidien napolitain le plus trivial². La construction du San Carlo en 1737, qui entraîne la destruction du San Bartolomeo, s'inscrit dans cette structure hiérarchisée et renforce la bipolarisation des genres et des espaces spectaculaires qui la caractérise³. L'opéra de Gaetano Latilla vient confirmer cette règle puisqu'il reprend l'Arioste dans une réécriture comique. Le compositeur napolitain a des liens privilégiés avec Venise qu'il fréquente à différents stades de sa carrière⁴.

***Angelica e Orlando, commedia per musica de Tertulliano Fonsaconico*⁵**

Francesco Antonio Tullio qui apparaît dans notre corpus sous l'un de ses nombreux pseudonymes (il opte aussi parfois pour Colantuono Feralintisco, Col'Antuono Feralintisco, Col'Antonio Ferlentisco, ou encore Filostrato Lucano Cinneo), Tertulliano Fonsaconico, né et mort à Naples en 1660 et 1737, est un des librettistes et poètes parmi les plus prolifiques de la capitale parthénopeenne au XVIII^e siècle. Son premier livret, *La Cilla*, mis en musique par Michelangelo Faggioli en 1707 est écrit en langue napolitaine. Cet opéra comique obtient un succès notable qui le pousse à continuer sur la voie exclusivement napolitaine : ce n'est qu'à

¹ « Le vice-roi Oñate se servit dans ce but de professionnels de l'opéra mercenaire, comme la troupe des *Febiarmonici*, comédiens ambulants qui, le 12 octobre 1650, dans la salle du Pallonetto du Palais royal, montèrent la *Didone* de Busenello-Cavalli à leurs frais, avec entrée payante, et qui, le 23 décembre 1652, inaugurèrent la nouvelle salle de spectacle dans le Palais royal avec la très politisée *Veremonda* de Strozzi-Cavalli (célébration de la victoire du roi d'Espagne sur les révoltés de Catalogne) », selon Franco Piperno, « Le système de production jusqu'en 1780 », in Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (cur.), *Histoire de l'opéra italien*, Vol. 4, Liège, Mardaga, 1992, p. 13.

² Dans l'introduction à sa thèse, l'historienne Mélanie Traversier rappelle cette coïncidence entre l'histoire des genres lyriques et l'histoire urbaine et politique, propre à Naples au début du XVIII^e siècle, *Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples 1767-1815*, École française de Rome, 2009, p. 30.

³ Nous vérifions cette distinction à travers notre corpus puisque le San Carlo accueillera le *dramma tragico* de Giacomo Tritta, sur une musique de Domenico Piccinni, *Ginevra ed Ariodante*, en 1801.

⁴ Voir la thèse de Sylvie Mamy, *L'influence des chanteurs napolitains sur l'évolution de l'opéra baroque tardif vénitien au théâtre San Giovanni Crisostomo de Venise (1701-1755)*, Université de Paris-Sorbonne, Paris 4, 1984.

⁵ *Angelica e Orlando, commedia per musica* de Tertulliano Fonsaconico, Napoli, Niccolò de Biasi, 1735 (musique de Gaetano Latilla, Teatro dei Fiorentini).

partir de 1717 qu'il introduit du toscan dans sa langue vernaculaire. En 1718, le Teatro dei Fiorentini de Naples, à l'instigation du plus célèbre musicien de l'époque dans la ville, Alessandro Scarlatti¹, le charge de la composition du livret *Il trionfo d'amore*, considéré comme un des plus grands chefs-d'œuvre du théâtre baroque napolitain. Au cours des deux décennies suivantes, Francesco Antonio Tullio est un des librettistes les plus demandés à Naples qui s'est imposée comme la plus grande ville d'opéra après Venise. On lui doit les textes de *La festa di Bacco* de Leonardo Vinci (1722), *Li stravestimente affortunate* de Gianpaolo Di Domenico (1722), *Le pazzie d'ammore* de Michele Falco et enfin, *Angelica ed Orlando* de Gaetano Latilla qui conclut en 1735 sa carrière artistique. Il s'éteint un an et demi plus tard dans sa ville natale. Tullio est le plus grand librettiste de l'école napolitaine du XVIII^e siècle, poète infatigable, en italien comme en napolitain, qui s'est attiré les faveurs d'un large public, de tout âge et de toute condition. Dans ses créations, pour la plupart de genre comique, il sait développer un humour simple et courtois, entrecoupé de moments lyriques et sentimentaux qui deviennent une constante du théâtre populaire en musique napolitaine. Très apprécié par les plus célèbres compositeurs de son temps, d'Alessandro Scarlatti à Leonardo Vinci, d'Antonio Orefice à Leonardo Leo, Tullio a une influence remarquable sur les jeunes librettistes de la Naples du XVIII^e siècle naissant, et en particulier sur Gennaro Antonio Federico, dont *La Serva padrona* marquera le changement de statut de l'opéra *buffa*. La pièce appartient à un deuxième temps de l'opéra *buffa* napolitaine où des héros sérieux qui parlent en toscan réapparaissent au milieu des bouffons qui s'expriment en napolitain. Il s'agit d'une parodie de pastorale où des princes et princesses se déguisent en bergers, les vrais bergers sont simplets, les personnages sérieux s'expriment en toscan et les *buffi* en dialecte. C'est la première adaptation en *commedia per musica* de l'histoire

¹ Alessandro Scarlatti, né à Palerme aurait été, selon la légende, un élève de Giacomo Carissimi à Rome, même si cela est peut probable. La représentation à Rome de son opéra *Gli Equivoci nell'amore* (1679) lui amène la protection de Christine de Suède, dont il devient le Maître de chapelle, avant de passer au service du vice-roi de Naples, en 1684, grâce à l'influence de sa sœur, chanteuse d'opéra, qui était la maîtresse d'un noble napolitain influent. Il quitte Naples en 1702 et n'y retourne pas jusqu'à ce que la domination autrichienne ne remplace celle de l'Espagne. Pendant cette période, il est sous le patronage de Ferdinand III de Médicis, pour le théâtre privé duquel il compose des opéras, puis sous celui du cardinal Ottoboni, qui le fait Maître de Chapelle, et lui procure un poste similaire à la basilique de Santa Maria Maggiore à Rome. Après un séjour à Venise et Urbino en 1707, il reprend sa charge à Naples en 1708, et y reste jusqu'en 1717. À partir de ce moment-là, Naples semble se lasser de sa musique ; les romains l'apprécient mieux, et c'est au théâtre Capranica de Rome qu'il produit ses meilleurs opéras (*Telemaco*, 1718 ; *Marco Attilio Regolo*, 1719 ; *Griselda*, 1721), ainsi que de remarquables œuvres de musique religieuse, parmi lesquelles une *messe pour chœur et orchestre*, composée en l'honneur de sainte Cécile pour le cardinal Acquaviva en 1721. Sa dernière œuvre de grande envergure est une sérénade inachevée pour le mariage du prince de Stigliano (1723). Il meurt à Naples et son nom reste associé à celui de l'*opera seria* au point qu'on a pu en faire, par un raccourci erroné, un genre napolitain.

d'Orlando, radicalisation de l'ambiguïté soulevée par Braccioli – ou plutôt conservée des premiers *melodrammi* comme celui de Bonarelli. Les personnages bouffes, contrepoint grotesque de l'action héroïque, commentent par exemple le duel entre les prétendants de Silvia, se moquent de la magie à l'acte II, de la pastorale à l'acte III. Mais l'action principale est sérieuse. L'action est trivialisée : Médor a été blessé par hasard par un ours, et il n'est pas question de la sépulture de son roi. Il hésite entre deux amours. S'il y a bien un rappel discret de la différence de conditions par les *buffi*. Medoro et Emilia, sous leurs habits de bergers, sont en fait des princes. Mais il ne s'agit pas tant de jouer sur la révélation – trait dramatique présent mais peu développé) que sur l'opposition aux rôles comiques entre *opera seria* et *opera buffa*. Il n'y a pas vraiment de folie, mais seulement des imprécations, quand le nuage provoqué par l'anneau magique vient dissimuler le couple d'amoureux. Suite au duel entre Orlando et Medoro, ce dernier, battu, délaisse Angelica, qui, cas unique dans notre corpus, épouse le paladin.

L'Angelica, favola boschereccia per musica, de Levinio Sidopo

En dehors du Teatro dei Fiorentini, mais la même année, Levinio Sidopo se livre au même type d'amusement. Nous retrouvons presque les mêmes formulations¹ que le poète de la cour de Florence, Antonio Salvi, en 1708, dans l'*Argomento* à son *Angelica boschereccia* de 1735² : « Si protesta l'autore, che le parole Fato, Nume, Destino, ed altro sono scherzi poetici, e non già sentimenti d'un cuore cattolico » dans un contexte sur lequel nous n'avons pas d'élément précis, à part le dédicataire et le lieu d'édition. En outre, la *favola* se déroule dans une campagne toscane près de Florence, l'argument transforme Medoro en riche berger des campagnes toscanes retrouvé par Angelica mortellement blessé par une bête sauvage, la deuxième « bête » étant le « frénétique » Orlando, d'emblée jugé moralement incorrect puisqu'il s'agit de représenter ses « erreurs »³. En l'absence d'information sur le contexte d'édition et l'auteur, nous serions donc tentés d'y voir une parodie de pastorale, écrite pour être jouée par une « compagnia⁴ » de *comici*. Nous reviendrons sur le livret dans la

¹ « Quello, che più mi preme, si è che le massime empie del personaggio di Polinesso, tu le riceva con quell'orrore, che sogliono eccitare in ogni cuore cattolico, e che le parole idolo, fato, numi, tu le consideri vezzi della poesia, non mai sentimenti del poeta », *Ginevra, principessa di Scozia, dramma per musica* d'Antonio Salvi, Firenze, Albizzini, 1708, p. 3-4.

² *L'Angelica, favola boschereccia per musica*, livret de Levinio Sidopo, Naples, 1735.

³ *Ibid.*, p. 5.

⁴ « per accomodarsi all'incapacità del teatro a tutti ben nota, come allo stabilimento, ed ordine della compagnia, è stato necessario all'autore adulterare in non picciola parte tanto i fundamenti del drama quanto l'azione principale ».

deuxième partie, afin de mettre en perspective le traitement des personnages et de l'intrigue adaptée de l'Arioste avec les évolutions de l'*opera buffa*.

Selon un paradoxe énoncé par Da Ponte, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les œuvres les plus réussies sont hors d'Italie, ce que l'on vérifie facilement en observant notre corpus principal où ressortent Lully et Haendel.

En réalité, il n'existait pas, en Italie, un seul poète dramatique sérieux ou comique, qui méritât la moindre considération. Métastase était à Vienne, Morelli et Coltellini à Saint-Pétersbourg, Caramondani à Berlin et Migliavacca à la Cour de Dresde, où Mazzolà venait de le remplacer. Sur les innombrables écrivassiers qui y fourmillaient, pas un seul n'était capable d'écrire un drame supportable ; et les Porta, les Zini, les Palomba, les Bertati et autres savetiers littéraires de même acabit, qui n'avaient jamais rien su de la poésie, jamais rien appris des règles précises, des lois et connaissances nécessaires pour composer un bon drame, étaient alors les Euripide et les Sophocle de Rome, de Venise, de Naples, de Florence et des autres grandes cités d'Italie. À qui la faute ? Si ce n'est à la honteuse parcimonie des directeurs, qui, tout en payant mille ou deux mille piastres à ce gazouilleur de Narsette ou à une chanteuse comme Taide, offraient sans la moindre vergogne quinze ou vingt piastres d'un libretto qui coûtait trois mois et plus de travail à son auteur. [...] Une autre cause y contribuait encore : c'était la sottise des Maîtres de Chapelle, qui ne rougissaient pas de ravalier leur talent en le consacrant à d'ignobles et triviales rhapsodies, tout au plus dignes des *lazzaroni* napolitains, au lieu de s'en tenir aux sublimes chefs-d'œuvre de Métastase¹.

Mais ce jugement ne rend pas justice à la Venise de Vivaldi, que Da Ponte ne considérait pas plus qu'un « bon joueur de violon »².

3. Londres : l'accentuation des traits

Dans les charges qui peuvent conditionner l'écriture, nous relevons une communauté entre Vivaldi et Haendel, exceptionnels pour une époque où c'est le librettiste qui assume les fonctions dramaturgiques. Haendel est, au même titre que Vivaldi, un « entrepreneur d'opéra », et à ce titre, recrute ses troupes, engage sa fortune personnelle et jouit de toute liberté d'écriture³. Il a un autre point commun avec Vivaldi, celui d'avoir tiré plusieurs opéras de l'Arioste au cours de sa carrière, mais – contrairement à son prédécesseur vénitien, qui

¹ Lorenzo Da Ponte, *Mémoires (1749-1838)*, Préface de Dominique Fernandez, Paris, Mercure de France, 2000, p. 102-103.

² Sur la diffusion de l'opéra italien hors d'Italie, cf. Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 40.

³ Voir en particulier le chapitre « Succès et déboires d'un entrepreneur d'opéra (1728-1737) » dans la monographie que l'historien Marc Belissa consacre au compositeur, *Haendel en son temps*, Paris, Ellipses, 2011, p. 211-247.

reprenait son *Orlando* en 1727 après l'avoir quitté en 1714 –pendant trois années consécutives : *Orlando* (1733), *Ariodante* (1734), *Alcina* (1735).

Nous insistons ici sur les données matérielles qui ont pu conditionner la réécriture des livrets par Haendel ou par ses éventuels librettistes anonymes, pour revenir sur les résultats dans une perspective diachronique d'évolution des personnages dans la troisième partie. Parvenu au terme du contrat qui le liait au King's theatre, Haendel doit composer *Ariodante* en se préparant à déménager dans un théâtre ouvert deux ans plus tôt, le Covent Garden, où règne en maître l'impresario John Rich qui a donné en 1728 *The Beggar's Opera*, satire politique et sociale qui prend pour cible collatérale l'opéra italien et les outrances de ses chanteurs, selon un point de vue orienté, mais en disant long sur les enjeux de la question :

Une petite flèche lancée par John Gay et par Pepusch, le *Beggar's Opera*, acheva la défaite de l'Académie d'opéra de Londres. Cette excellente opérette, en dialogue parlé et chansons populaires, était à la fois une satire sanglante de Walpole et une spirituelle parodie des ridicules de l'opéra¹. Son immense succès prit le caractère d'une manifestation nationale. C'était une réaction du bon sens populaire contre la pompeuse niaiserie de l'opéra italien et contre le snobisme qui prétendait l'imposer aux autres nations. Voici les premières lézardes dans l'italianisme triomphant. Les nationalismes se réveillent. (...) Mais nulle part la réaction nationale ne fut plus populaire et plus spontanée qu'en Angleterre, dont l'humour robuste se réveillait, avec Swift et avec Pope², balayeurs des mensonges.

Romain Rolland y voit un « réveil des nationalismes ». En 1729, est jouée la *Passion selon saint Matthieu* ; quelques années plus tard, les premiers oratorios de Haendel et les premiers opéras de Rameau. En 1728-1729, Martin Heinrich Fuhrmann entre en campagne contre l'opéra italien, avec ses fameux pamphlets. Après lui, Mattheson renverra « les Velches, avec leurs hippogriffes³, par-dessus les Alpes sauvages, se purifier dans le fourneau de l'Etna ». Mais si Haendel revient à ses projets d'oratorios anglais, il est encore loin d'abandonner l'opéra italien qui a encore de beaux jours devant lui :

D'ailleurs, la ruine de l'Académie d'opéra de Londres n'avait aucunement atteint son prestige personnel : il était regardé, non seulement en Angleterre, mais en France, comme le plus grand maître du théâtre lyrique. Ses opéras italiens de Londres se répandaient dans toute l'Europe. On comprend donc que Haendel se soit laissé tenter par le désir de reprendre, à lui seul, sans contrôle

¹ Entre autres, du *recitativo accompagnato*, de l'air *da capo*, des duos d'opéra, des scènes d'adieux, des grandes scènes de prison, des ballets absurdes. Pepusch reprend même un air de Haendel, dans une intention bouffe. Au second acte, une bande de voleurs, réunie à la taverne, défile solennellement devant ses chefs, au son de la marche de l'Armée des croisés, dans *Rinaldo*. Le *Beggar's opera*, donné pour la première fois le 29 janvier 1728, fut joué dans toute l'Angleterre, et souleva des polémiques violentes.

² Les trois premiers livres de la *Dunciade* de Pope parurent en 1728, les *Voyages de Gulliver* en 1726. Swift n'y a pas oublié la folie musicale, dans sa satire du royaume de Laputa.

³ Notons, au passage, dans l'imaginaire de Romain Rolland en 1910, la réduction de l'opéra italien du début du XVIII^e siècle à sa dimension merveilleuse ou magique, nous reviendrons sur ces termes en parlant des genres.

qui gênât sa liberté, l'entreprise de l'opéra italien. À la fin de l'été de 1728, il alla chercher en Italie de nouvelles armes pour la lutte.¹

Juste après *Orlando*, en 1733, Haendel occupe un nouveau lieu :

Son associé Heidegger, propriétaire du théâtre Haymarket, loua la salle à l'opéra rival, et Haendel, chassé de la maison pour laquelle il travaillait depuis quatorze ans, dut émigrer avec sa troupe chez John Rich, au Covent-Garden, une sorte de *music hall*, où l'opéra habitait en colocataire avec toutes sortes d'autres spectacles : ballets, pantomimes, arlequinades. Dans la troupe de Rich se trouvaient des danseurs français, parmi lesquels la Sallé, qui venait de soulever l'enthousiasme du public anglais avec deux tragédies dansées : *Pygmalion* et *Bacchus et Ariadne*.

C'est à cette contrainte matérielle qu'on doit le mélange des chœurs et de la danse à l'action dramatique dans *Ariodante* et surtout *Alcina*. L'expérience de l'opéra-ballet sera de courte durée car les danseurs français doivent quitter Londres peu après. Haendel emprunte à des modèles variés², même s'il est soumis à des conventions qui le dépassent :

Sans doute, et c'est là le plus grand défaut de son théâtre, il était contraint par les conventions de l'opéra italien d'alors et par la composition de sa troupe de chanteurs, à se passer des chœurs et à écrire des opéras pour *solis*, dont les principaux rôles étaient faits pour la *prima donna* et pour le *contralto*. Mais toutes les fois qu'il l'a pu, il a écrit des opéras avec chœurs, comme *Ariodante*, *Alcina* ; et il n'a pas tenu qu'à lui qu'il ne rendît au ténor et à la basse leur place dans le concert des voix³.

Son séjour italien de 1706 à 1709 est fondamental pour comprendre ses sources d'inspiration : en pleine époque de transition dramatique, au moment où coexistent l'esthétique composite de l'opéra vénitien et romain et les idéaux arcadiens qui donneront naissance au style galant. Il compose *Rodrigo* pour Florence (1707) et *Agrippina* pour Venise (1709). Ces années de formation le marqueront profondément et feront de lui un compositeur paradoxal, à l'écart des courants dominants de son époque, admiré bien que souvent jugé archaïque par les compositeurs du continent. Il s'inspire souvent de livrets anciens, parfois français.

¹ Romain Rolland, *Haendel*, Arles, Actes Sud/Classica répertoire, 2005, p. 109-112.

² « Toutes les tendances d'alors se reflètent dans ses opéras : le modèle de Keiser, dans les œuvres du début, le modèle vénitien dans son *Agrippina*, le modèle de Scarlatti et de Steffani dans les premiers opéras de Londres, où s'introduisent bientôt des influences anglaises, dans la rythmique surtout ; puis c'est Bononcini, avec qui il rivalise ; puis, de grands essais de génie pour créer un drame musical nouveau : le *Giulio Cesare*, le *Tamerlano*, le *Orlando* ; ensuite, les charmants opéras-ballets, inspirés de la France : *Ariodante*, *Alcina* ; après, ces opéras où pointent l'opéra-comique et le style allégé de la seconde moitié du siècle : *Serse*, *Deidamia*... Haendel eût continué qu'il eût vraisemblablement essayé dans d'autres genres encore, sans faire choix, comme Gluck, d'un seul pour s'en emparer », *ibid.*, p. 158.

³ *Ibid.*, p. 158.

L'Orlando d'après Capece

Orlando fut représenté onze fois avec succès. Les spectateurs trouvèrent la pièce, les costumes et les décors magnifiques, mais la musique parut étrange, par des ensembles plus nombreux mais surtout par la scène de la folie qui dépassait l'opposition *recitativo-aria*. Si le rôle était conçu sur mesure pour Senesino qui alliait à la qualité de sa voix des talents d'acteur, sur lesquels reposait la réussite du spectacle, ce fut sa dernière collaboration avec Haendel, avant de passer « à l'ennemi », au Théâtre de la Noblesse dirigé par Porpora. D'après Melania Bucciarelli, le rôle d'Orlando a causé « la rupture définitive avec Haendel », parce que la scène de folie ne mettait pas en valeur sa prouesse musicale, mais le poussait aux limites de ses capacités dramatiques¹. Chez Haendel, l'ajout du magicien Zoroastro, figure héritée des Lumières qui vient remplacer le traditionnel Atlante, rappelle l'élément héroïque : son premier air met l'accent sur la gloire *Lascia amor, e siegui Marte, / va', combatti per la gloria*. Dans cette version, Orlando a conscience d'entrer dans l'Arcadie en héros amoureux, quittant provisoirement sa nature héroïque. Ce nouveau début lève l'ambiguïté de Capece montrant l'intrigue comme une tentative vouée à l'échec de vivre dans la vie idyllique de la pastorale². Cette orientation explique aussi l'exclusion des vertus héroïques d'Orlando. L'épisode de Zerbino et Isabella est réduit à l'apparition furtive de la belle sauvée par Orlando, personnage muet ou simple allusion. La décision de composer *Orlando* vient surtout de la volonté d'utiliser les nouvelles machines, et de fait, les différents motifs évoqués plus tôt faisaient partie de la dramaturgie depuis un siècle. Reinhard Strohm³ relève cinq traits distinctifs entre les livrets de Capece et de « Haendel » : le traitement davantage comique du personnage de Dorinda, l'élimination des personnages d'Isabella et de Zerbino, quelques caractéristiques d'Orlando et de sa folie, la figure de Zoroastro et sa magie, l'opposition allégorique entre Amour et Mars. Dans son livret, Capece réagit à la tendance du XVII^e siècle qui faisait des bergers de l'Arioste d'authentiques paysans, comiques. Il anoblit Dorinda, par son style élevé, et ses réflexions. La raison de l'élimination des personnages nobles vient sans doute du nombre de chanteurs à la disposition d'Haendel. Les airs et les répliques d'Isabelle sont attribués à Dorinda (« Quando spieghi i tuoi tormenti »), ainsi que la rencontre avec Orlando devenu fou. La scène suivante est par contre totalement inédite. Zerbino est en

¹ Melania Bucciarelli, « From Rinaldo to Orlando, or Senesino's path to madness », in Damien Colas, Alessandro Di Profio, *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe. Volume 1. Les pérégrinations d'un genre*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 136

² Braccioli connaissait peut-être le livret de Capece imprimé deux ans avant le sien et l'a radicalisé dans sa veine pastorale.

³ Reinhard Strohm, *Essays on Handel and Italian opera*, Cambridge, University press, 1985, p. 252-256.

quelque sorte remplacé par Zoroastro : dans le livret de Capece, il appelait Angelica à la raison et il soigne Orlando en lui passant au doigt l'anneau magique qu'Angelica apitoyée lui avait offert, dans une perspective rationaliste. La folie d'Orlando avait été traitée principalement de manière comique au XVII^e siècle¹. Zoroastro apparaît dans les opéras baroques qui traitent de Sémiramis (c'est un rival méchant, mais positif dans deux opéras allemands certainement connus de Haendel), et dans l'Arioste, un personnage qui apparaît également dans la *commedia dell'arte*. L'importance du motif de la raison et de la gloire était déjà présente chez Lully.

Après avoir établi que La Celestina, créatrice du rôle de Dorinda, était sans nul doute Celeste Resse, soprano spécialisée dans les *intermezzi* à Naples entre 1725 et 1732, Strohm remarque que ce rôle de bergère possède un certain nombre de traits particuliers. « Dorinda n'est pas folle, et elle n'a pas besoin de la magie et ne l'utilise pas pour se sauver, comme les amants le font », alors que Zoroastro souhaite établir la « raison » grâce à la magie, Dorinda a recours au sens commun. Zoroastro, qui prophétise et guide le destin d'Orlando, Angelica et Medoro, n'a aucun pouvoir sur celui de Dorinda ; elle n'aime pas l'astrologie de celui-ci, ses esprits volants ou son art de produire des palais enchantés, des temples, des statues, des anneaux magiques ou des grottes. Son rôle est « inférieur » au regard de son statut social, mais elle est en un sens le personnage central du drame, et le seul personnage « convaincant ». Le critique remarque également l'utilisation d'un langage comique : « cervello » à la place de « mente », « imbroglio » vient directement des codes *buffa*. Elle aime la « buona struttura » de Medoro. Son langage est donc celui d'une servante typique des *intermezzi*. La Dorinda de Capece n'a aucun trait comique, si bien que Strohm en vient à se demander si La Celestina n'a pas eu d'influence sur la constitution du personnage. Bien plus, un certain nombre de motifs (les palais enchantés, temples, statues...) qui n'apparaissent pas dans le drame de Capece apparaissent dans les *intermezzi* chantés par La Celestina à Naples. Il envisage donc que la Celestina ait influencé la structure d'Orlando en suggérant d'utiliser tous ces motifs, qui outrepassent les caractéristiques de son personnage, et nous invitent à nous interroger sur d'éventuels aspects comiques, au-delà du langage de Dorinda, peut-être même dans les figures d'Orlando et de Zoroastre, ce que nous ferons dans la troisième partie.

¹ Trois effets y concouraient : la confusion de ses partenaires par le fou, sa vision des puissances infernales, influencée par la *commedia dell'arte* et par le Roland de Lully qui oscille entre tragique et comique, l'influence du *miles gloriosus*. Nous y reviendrons dans la troisième partie.

L'*Ariodante* d'après Antonio Salvi¹

Comparativement à ses autres reprises de livret pour Londres, Haendel apporte peu de modifications à l'*Ariodante* de Salvi écrit pour la première fois en 1708. Dans le livret original, ce qui a probablement intéressé Haendel est d'abord la liberté dans la hiérarchie des personnages pour le compositeur imprésario, qui n'avait pas de chanteurs italiens capricieux dans sa distribution, mais aussi l'ordre d'apparition des personnages qui ne respecte aucune convention propre aux librettistes de la réforme, et qui permet de nombreux effets scéniques ; enfin, la possibilité ouverte par la dramaturgie d'ajouter des ballets à la fin de chaque acte². Nous reviendrons sur le détail de sa réécriture en évoquant les différentes adaptations du livret de Salvi pour montrer son passage de l'*opera seria* au drame romantique dans la deuxième partie.

Lorsqu'*Ariodante* est donné à Venise en 1718 sur une musique de Pollarolo, Faustina Bordoni dans le rôle de Ginevra partage l'affiche avec Francesca Cuzzoni qui campe une Dalinda avec un seul air de moins que sa maîtresse. Il n'est pas impossible que l'une ou l'autre des divas qui chantèrent au sein de son Académie lui ait rappelé ce souvenir d'Italie qu'il avait certainement en poche depuis son séjour à Pratolino. En revanche, au moment où il l'adaptera, la hiérarchie des personnages redeviendra plus classique, avec Ginevra et Ariodante, non pas tant pour des raisons, qui pourraient nous sembler logiques, purement dramaturgiques, mais probablement parce qu'à ce moment-là, il ne disposait que d'une diva de réelle envergure (M^{ts} Young, qui incarnera Dalinda, n'avait que vingt-deux ans), et d'un castrat d'une notoriété comparable à celle de Giovanni Carestini (ce sera finalement une femme qui incarnera Polinesso, la signora Maria Negri)³. Enfin, l'ajout des divertissements pastoraux (I, 12, 13), du ballet des songes – qui sera le même que celui d'*Alcina* – (II), et de la dernière scène, qu'on pourrait interpréter comme un adoucissement et une distanciation

¹ Nous reviendrons sur le livret de Salvi au moment de confronter les différentes adaptations de l'épisode Ginevra/Ariodante. Notons ici que Haendel, qui connut probablement Salvi au cours de son séjour à Florence (1706-1709), en utilisa fréquemment les livrets, dans des versions plus ou moins réécrites, pour les œuvres suivantes : *Rodelinda, regina de' Longobardi* (1725), *Scipione* (1726), *Lotario – da Adelaide –* (1729), *Sosarme, re di Media – da Dionisio, re di Portogallo –* (1732), *Ariodante – da Ginevra, principessa di Scozia –* (1735), *Arminio* (1737) et *Berenice* (1737). Cf. Reinhard Strohm, « Haendel and his Italian opera texts », in *Essays on Handel and Italian opera*, Cambridge, University press, 1985, p. 34-79. Plus généralement, sur l'analyse des sources des livrets de Haendel et la confrontation des textes, cf. Lorenzo Bianconi, *I libretti italiani di Georg Friedrich Haendel e le loro fonti*, Firenze, Olschki, 1992, 2 vol.

² Cf. Reinhard Strohm, « Haendel and his Italian opera texts », in *Essays on Handel and Italian opera*, Cambridge, University press, 1985, p. 69.

³ Ellen T. Harris, *The librettos of Handel's operas*, New-York, Garland, 1989, vol. 7, *Ariodante*, p. 107 [p. 3 du livret, reproduit en facsimile].

bucolique, sont surtout redevables au goût français de John Rich qui accueillait la danseuse Marie Sallé et sa troupe.

L'Alcina d'après Marchi et Fanzaglia

Nous étudierons les évolutions dans le traitement du personnage dans la dernière partie qui lui est consacrée. Mais dans les modifications plus globales et les ajouts de personnages, nous émettons des hypothèses pour expliquer la réintroduction du personnage d'Astolfo, absent des livrets de Marchi et Fanzaglia. Serait-il possible que le compositeur ait une connaissance fine du texte et de ses sources ? En effet, comme le rappelle Camillo Favazzani, le personnage avait chez l'Arioste, mais plus encore chez Boiardo, un rôle fondamental dans l'épisode d'Alcina¹. Nous imaginons qu'il aurait pu avoir connaissance de la tragédie de Fulvio Testi, source primaire de Marchi, imprimée à plusieurs reprises à l'époque. Enfin, nous avons vu qu'Astolfo, chez l'Arioste mais aussi chez Rospigliosi, mettait fin à l'enchantement d'Atlante, et à son palais devenu par métonymie représentation d'opéra dans le passage à la scène. Strohm, pour la construction du personnage de Zoroastro, envisage l'hypothèse d'une paternité avec Atlante et l'influence d'une représentation juste avant Orlando à Naples de l'opéra de Leonardo Leo, *Il castello d'Atlante*, 1734². Nous envisageons donc cette dernière possibilité pour le personnage d'Astolfo également. Farinelli qui venait d'être embauché par la troupe rivale de Porpora aurait-il pu rapporter le livret de Naples dans ses valises ?

Le résultat est un succès, portant à la perfection le genre de l'opéra « merveilleux ». Le public est enthousiaste, ses admirateurs, le roi et la reine, la presse, considèrent à l'époque qu'il s'agit de son plus bel opéra, qui eut dix-huit représentations, ce qui n'arriva pas souvent au compositeur³. Mais le triomphe ne fut pas complet : Marie Sallé est sifflée pour l'audace de son costume d'homme et sa troupe quitte définitivement Londres. Enfin, Carestini, selon la légende, traité de tous les noms par Haendel qui ne supporte pas que l'on conteste ses choix vocaux à propos de l'air *Verdi prati* – pas assez orné et virtuose au goût du castrat, quitte la troupe à la fin de la saison.

La reprise de l'épopée

Le premier travail avec lequel Haendel se présente au public londonien est adapté du Tasse, *Rinaldo*, en 1711. *Orlando*, en 1732, marque le retour à l'opéra « magique » de ses

¹ AA.VV., *Alcina*, Haendel, *L'Avant-Scène Opéra n°130*, 1990, p. 14.

² Reinhard Strohm, *op. cit.*, p. 259.

³ Marc Belissa, *Haendel en son temps*, Paris, Ellipses, 2011, p. 239-240.

débuts. On retrouve le même thème du héros amolli par l'amour. Pour *Rinaldo* comme pour *Orlando*, Strohm¹ voit la volonté surtout de Hill de construire une esthétique purement anglaise, adressée aux classes moyennes contre l'aristocratie : outre la chevalerie et la magie, la mise en valeur d'une éthique commune et d'une moralité chrétienne constituent les bases de cette nouvelle esthétique, à peine esquissée car ils ne peuvent renoncer à la mode des castrats. Pour *Orlando*, l'intervention de la magie (chez Capece, l'anneau suffisait comme chez Boiardo) et l'ambiguïté de l'amour énoncée dans le finale sont propres à Haendel et à Hill, qui voulait sceller la réconciliation entre la raison et la magie.

Le grand succès des trois livrets tirés de l'Arioste explique la reprise par le successeur immédiat de Porpora, Giovanni Battista Pescetti, de la même source pour les opéras *Angelica e Medoro* en 1739 (reprise de la *serenata* de Métastase légèrement modifiée par l'influence des « masques » anglais²) et *Olimpia in Ebuda* en 1740 (cantata de Paolo Rolli).

Nous avons vu dans quelle mesure le compositeur Haendel devait adapter sa partition à l'ensemble des exigences économiques et techniques de la représentation. Il devait aussi adapter la structure même du livret à la pratique de la Royal Academy House. Comme le montre Reinhard Strohm³, la réduction massive des récitatifs et la typologie de ses airs (descriptifs ou narratifs) peuvent s'expliquer par la nécessité d'adapter des drames chantés en italien à un public anglais pour lequel les versions bilingues des livrets n'offraient qu'une aide insuffisante. Quarante ans après, nous devons à un autre « entrepreneur d'opéra » mais cette fois-ci librettiste et italien, une réécriture comique de l'Arioste.

***Le pazzie di Orlando, opera buffa* de Carlo Francesco Badini⁴**

Pour entrer en matière, nous puisons à nouveau dans les *Mémoires* de Lorenzo Da Ponte :

Londres possédait un Théâtre Italien, dont William Taylor était alors le propriétaire. Il avait sous ses ordres Vincenzo Federici⁵, en qualité de directeur, et Badini y occupait l'emploi de poète. Ce Badini, qui entre autres talents possédait celui de surpasser l'Arétin en méchanceté et en noirceur d'âme, exerçait un empire extraordinaire sur Taylor, qu'il tenait sous sa domination à l'aide de sa

¹ Reinhard Strohm, *op. cit.*, p. 66.

² Au lieu de se terminer par la scène de folie, cette version se termine par la fuite des amants et amplifie la figure du fou.

³ Reinhard Strohm, *op. cit.*, p. 93-105.

⁴ *Le pazzie di Orlando, opera buffa/a new comic opera* de Carlo Francesco Badini, London, Griffin, 1771 (musique de Pietro Alessandro Guglielmi, King's Theatre).

⁵ Comme le précise Dominique Fernandez en note de sa traduction, Federici (1764-1827) est un compositeur italien fort estimé qui passe l'essentiel de sa carrière à Londres puis continue à écrire des opéras, toujours sur des livrets de Métastase, à Milan à partir de 1803.

plume. Il savait l'anglais et écrivait pour les journalistes, qui, on le sait, dirigent l'opinion en Angleterre.¹

Le point de vue de Da Ponte sur la réussite des spectacles étant à relativiser – puisqu'il attribue souvent les échecs aux compositeurs et autres « personnels du spectacle », et les réussites aux librettistes – il nous donne toutefois une idée concise de la figure de Badini, bien que sa noirceur soit d'autant plus grande que notre mémorialiste ambitionne à l'époque de prendre sa place, comme il le dit lui-même un peu plus loin. Si Badini est oublié aujourd'hui des lettres italiennes, il n'en va pas de même pour un autre de ses rivaux, Giuseppe Baretta, avec lequel il lutte à grands coups de pamphlets et libelles satiriques pour le contrôle intellectuel sur les activités du théâtre londonien, à partir de 1753². Au moment où il écrit *Le pazzie di Orlando*, il est encore loin d'être mis à la porte, emportant une partie des recettes, et d'aller tenter sa chance à Paris (vers 1793).

Dans sa préface³, Badini se montre d'emblée sarcastique envers l'opéra italien, qui fait souvent « offense au bon sens », sauvé quelque peu par la musique. Il répugne en particulier à leur choix de l'amour comme sujet principal de leurs drames, reconnaissant un paradoxe dans son choix d'Orlando, l'amoureux le plus passionné qui existe. Mais il se démarque de la fable originelle en faisant retrouver la raison à Orlando par la musique et les eaux du Léthé, qu'il considère comme des subterfuges plus philosophiques ou pouvant être plus aisément interprétés comme une allégorie, et partant, plus propres à la scène que la fiole d'Astolfo rapportée de la lune. Il justifie explicitement les modifications apportées à la caractérisation

¹ Lorenzo Da Ponte, *Mémoires (1749-1838)*, Préface de Dominique Fernandez, Paris, Mercure de France, 2000, p. 214.

² Pour ne citer qu'un exemple de ces échanges dont les titres sont déjà parlants : *Il vero carattere di G. Baretta pubblicato per amore della virtù calunniata, per disinganno degli Inglesi e in difesa degli Italiani* (Londra, 1776), qui provoque la réponse de Baretta dans ses *Epistole in Versi* (Londra, 1777) : « [...] il vero al falso mischia / Non solo quando parla, ma sino quando fischia / E che del Metastasio la sgangherata lingua / Colle sue frasi svizzere corregge, abbellà, e impingua ».

³ « I must frankly declare that I always looked upon Italian operas, as a continued blasphemy against common sense. Our music, indeed, is often embellished with charms, such as any heart may feel, no mind can express. [...] I am much mistaken if I have not eluded the difficulty of the task by choosing Orlando for my subject, who being the most impassioned lover that can be fancied, seems of course the most suitable to music. I have departed from the original fable, as I bring about Orlando's cure by music, and the waters of Lethe : it being by no means proper for the stage to have Orlando's brain conveyed back from the moon, according to Ariosto's fancy. What I have imagined, has certainly a more philosophical turn, or, at least, its allegory is more obvious. I have also made some alterations in the characters, which I hope will be allowed, considering the actors among whom I was to cast the parts. Hiper critics will not fail to make a clamour about the anachronisms, for neither Medoro could be acquainted with Rameau's music, nor, perhaps, were Maccaroni known in Orlando's time. But, let them know that Aristotle himself, that rigid tyrant of poetical geniuses, authorize poets to make free, not only with fables, but even real history. Grounded on that privilege, Alexis, in the comedy called *Linus*, makes him speak to Hercules about the works of Homer, Hesiod and Epicharmus, who were much posterior to both Hercules and Linus », in *Le pazzie di Orlando, opera buffa/a new comic opera* de Carlo Francesco Badini, London, Griffin, 1771, p. 5.

des personnages par les acteurs choisis pour les incarner. Il prévient par avance les critiques sur les anachronismes en invoquant l'autorité de précédents poétiques – ici le sacro-saint Aristote qui autorise les poètes à prendre des libertés par rapport aux fables mais également à l'histoire, le renvoi à une autorité littéraire étant une forme de vraisemblance possible, comme nous l'avons vu chez d'autres librettistes. Comme dans la tradition de la *commedia dell'arte*, fondamentale dans la genèse de l'opéra *buffa* italien, la scène se déroule dans une auberge. Le livret de Badini connaîtra une fortune particulière de compositeur en librettiste dont nous pouvons suivre le fil jusqu'à l'*Orlando paladino* de Haydn. L'*opera buffa* de Londres en 1771 connaît un grand succès puisqu'elle est reprise en 1773 à Bologne et à Milan. Lorsque, deux ans plus tard, Nunziato Porta écrit sa première version de l'*Orlando paladino* destinée à être mise en musique par Pietro Alessandro Guglielmi pour Prague, il s'en inspire largement. Ce *dramma eroicomico* est repris à l'identique en 1777 pour Vienne avec une musique de Pasquale Anfossi. Enfin, en 1782, Nunziato Porta remanie sensiblement son livret de 1775 pour Haydn au Palais Eszterhaza¹. Nous reviendrons dans les questions autour de l'*opera buffa* sur le traitement du couple Angelica et Medoro, et, en parlant de la folie, sur la réécriture des personnages de Roland et d'Alcine par Nunziato Porta pour Guglielmi puis pour Haydn. Mais pour l'heure, constatons que cette transformation de Medoro en bouffon ne sera pas reprise.

Dans la fortune de ces réécritures de l'Arioste, comme pour Haendel, c'est ici le compositeur Pietro Alessandro Guglielmi qui fait le lien entre les livrets de Badini et de Nunziato Porta pour Haydn. Comme nous le verrons dans la deuxième partie, ce cas de circulation entre théâtre public et théâtre de cour, de Londres à Prague et Eszterhaza est loin d'être un *unicum* : il est le fait de compositeurs-factotum. Mais ces musiciens représentent des exceptions dans un contexte historique où le librettiste est généralement le plus important.

¹ Les deux versions du livret sont publiées en facsimile et introduites par Luciano Paesani, in *Nunziato Porta, il fantasma dell'opera*, Roma, Aracne, 2007, p. 53-124 [1775] et p. 135-201 [1782].

III. Librettistes et compositeurs

Le rapport entre librettistes et musiciens revêt des aspects totalement différents, dans le temps et en fonction des situations locales. Au commencement, il y a un groupe de poètes et compositeurs unis dans une réflexion technique et théorique commune, à l'intérieur d'une recherche expérimentale comme celle qui fut menée à Florence par Emilio de' Cavalieri, Corsi, Peri, Caccini, Rinuccini. Au XVIII^e siècle, dans les configurations de type vénitien ou viennois, c'est l'*impresario*, le mécène ou le souverain qui commande le *dramma per musica* au poète (impérial, le cas échéant) bien avant que ne soit pressenti le musicien qui le mettra en musique. Le rapport s'inversera au XIX^e siècle qui verra triompher l'image du compositeur dramaturge qui cherchera un librettiste en mesure de traduire en séquences dramatiques un thème ou un sujet qu'il aura choisi dans le vivier de la tradition ou imaginé. La terminologie reflète d'ailleurs ces évolutions. En effet, les mots actuels de *libretto* et *librettista*, que nous employons de manière anachronique par commodité, ne sont pas la règle jusqu'à la fin du XIX^e siècle. On leur préfère les termes de *poeta* et de *dramma per musica*, qui montrent bien que cette écriture destinée à la scène est avant tout œuvre littéraire, même si la réalité est, bien évidemment, beaucoup plus complexe.

Dès l'origine de l'union entre poésie et musique, la musique modifiant la prononciation qui pouvait ne pas être parfaitement intelligible, on a besoin d'avoir le texte de l'opéra sous la main pour suivre le spectacle. D'où la nécessité d'imprimer un résumé de l'histoire avant la représentation pour la distribuer aux spectateurs. On en a trace par exemple dans une lettre du 26 février 1607 du prince Francesco de Mantoue au Grand-duc Ferdinando de Medicis où, en lui envoyant une copie de l'*Orfeo* de Monteverdi, il écrit : « la favola s'è fatta stampare acciocché ciascuno degli spettatori ne possa avere una da leggere mentre si canterà¹ ».

Au XVIII^e siècle, le statut des librettistes est souvent plus enviable que celui du compositeur. Ils occupent la tête de l'affiche, avec les interprètes, alors que les compositeurs sont oubliés. En effet, on imprime les livrets, fréquemment repris, mais pas la musique, qui disparaît à la fin des représentations et n'a souvent pas l'occasion de circuler. C'est d'ailleurs à Venise qu'est publié le premier livret, au sens moderne du terme². Si l'impression des

¹ Cité par Ulderico Rolandi, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, Edizioni dell'ateneo, 1951, p. 14.

² Comme le rappelle Jean-François Lattarico, jusqu'en 1637, l'intégralité du *poema* musical n'était publié qu'après la représentation, qui s'inscrivait dans un contexte exclusivement princier et élitiste et avant laquelle on ne publiait qu'un résumé détaillé de l'intrigue appelé *scenarior*. Le premier *libretto*, qui remplit l'usage que nous

livrets assure la postérité au librettiste, elle constitue aussi de son vivant un gain non négligeable. Sylvie Mamy cite, à ce propos, l'*Histoire du gouvernement de Venise* de l'historien secrétaire d'ambassade à Venise, Amelot de la Houssaye :

Outre la dédicace de son livre, qui tombe ordinairement sur quelque étranger de qualité qui se trouve alors dans la ville, et qui est bien payée, la vente de tous les exemplaires est pour son compte, et, comme pour jouir de l'opéra, il en faut au moins connaître le sujet et les personnages, tous ceux qui vont au théâtre l'achètent, de sorte que le débit en est leur¹.

Les librettistes, quelle que soit leur qualité, car certains sont amateurs, jouissent donc d'une position sociale plus reconnue que les compositeurs, assimilés à des artisans du spectacle. Cependant, cette forme de rétribution qui dispense le poète de l'humiliation du contrat à laquelle sont soumis chanteurs et compositeur, si elle garantit au texte poétique une existence au-delà du spectacle ponctuel, présente l'inconvénient d'être soumise au succès du spectacle, dont le contrôle échappe au poète.

Ensuite, le texte public de l'opéra est celui du livret qui, jusqu'en 1850, est imprimé à l'occasion de chaque nouvelle représentation. Plus tard, il sera remplacé par les livrets standards, vendus par les éditeurs qui détiennent les droits de l'opéra. Aujourd'hui, c'est le programme de salle vendu par le théâtre qui reprend les fonctions de l'ancien livret.

Nous réservons un statut à part pour les « hommes des planches », à mi-chemin entre conception et action ou plutôt danse en l'occurrence, même si, en la matière, encore une fois, la répartition des rôles est rien moins que systématique. Toutefois, si des statuts de librettistes sont plus complexes que leur inscription dans une ville et dans une forme de théâtre (courtisan ou public), nous rencontrons différentes figures dans ces deux contextes de création, tant le fonctionnement de la Cour de Florence diffère de celui des Cours romaines, et de celle de Vienne, qui présente des points communs et des liens étroits avec un système radicalement opposé, celui de la République de Venise.

faisons aujourd'hui du programme de salle, permettant au spectateur de suivre précisément l'histoire de l'opéra, est la *Delia* de Giulio Strozzi en 1639. Cf. Jean-François Lattarico, « 'Diva, anzi più che diva'. Les représentations de la *Fortuna* dans les *melodrammi* de Gian Francesco Busenello », in *Italies*, n° 9, *Figures et jeux du hasard*, 2006, p. 95-120. Paolo Fabbri distingue une première période, où la publication des *drammi* in extenso alterne avec celle de plus commodes résumés scène par scène appelés *scenari*, d'une deuxième période à partir de 1650 environ où le premier procédé disparaît et où l'édition du texte poétique intégral devient habituelle, « afin qu'elle serve de contrepoint à ces musiciens qui chantent plus volontiers pour eux-mêmes que pour ceux qui écoutent », dit Giulio Strozzi en présentant sa *Delia* imprimée avant la représentation. Pour des précisions sur les modalités d'édition des premiers livrets, nous renvoyons à son développement in Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 76-78.

¹ Abraham Nicolas Amelot de la Houssaye, *Histoire du gouvernement de Venise*, Paris, Frédéric Léonard, 1676, cité par Sylvie Mamy, in *Les grands castrats napolitains à Venise au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1994, p. 28.

1. Les librettistes et leur statut

Le poète de cour et l'académicien

À des lieues de l'image contemporaine, héritée du XIX^e siècle, du librettiste simple manœuvre du compositeur, les textes des premières représentations théâtrales en musique sont l'œuvre de lettrés cultivés pour un public aristocratique, dans un contexte de cour, sur des thèmes mythologiques, imitant les modèles de la plus haute poésie latine (Ovide) et humaniste (Politien et Sannazaro), de même que la musique pour madrigaux puise ses textes chez Pétrarque et chez les poètes des XV^e et XVI^e siècles. Cette pratique perdure pendant la première moitié du XVI^e siècle. Si le poète et dramaturge vénitien Busenello est absent de notre corpus, y figurent en revanche ses contemporains non moins célèbres Cicognini et Giulio Rospigliosi, futur pape Clément IX, qui suffisent à rappeler l'implication des milieux académiques et savants dans cette nouvelle forme de spectacle.

Dans la capitale des Médicis, sous le mécénat du Cardinal Giancarlo et des Princes Mattias et Ferdinand, on voit apparaître une série de librettistes qui ont en commun leur rôle d'Académiciens et/ou médecins de la Cour, dans la lignée de Galilée père¹ : Giacinto Andrea Cicognini (que nous avons évoqué dans le cadre du théâtre public pour l'œuvre de notre corpus), Giovanni Andrea Moniglia, Giovanni Villifranchi² et Antonio Salvi³, médecin de la cour de Ferdinand de Médicis. Parmi les artisans d'une réforme de l'opéra avant Métastase, Olivier Rouvière, dans sa monographie consacrée au « musicien du verbe »⁴, distingue la figure d'Antonio Salvi. Contrairement à ses collègues qui ont plusieurs employeurs dans différentes villes, ce librettiste ne servit qu'un seul maître, le prince Ferdinand de Médicis, héritier du grand-duc de Toscane, auprès duquel il fit office de poète et de médecin au moins

¹ Vincenzo Galilei (1520-1591), le père de Galileo Galilei, est un musicien qui joue un rôle essentiel au sein de la Camerata de' Bardi et il est auteur de plusieurs traités de musique dont le *Dialogue de la musique ancienne et moderne*, 1581.

² Nous reviendrons sur sa première adaptation de l'intrigue des derniers chants de l'épopée en traitant des « Bradamante » dans la deuxième partie. Pour une biographie détaillée, voir Linda Pirruccio, *Giovanni Villifranchi, La 'fabbrica' delle favole sceniche di Tasso e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 15-75.

³ Pour une monographie et une édition moderne de certains livrets de Salvi, cf. Francesco Giuntini, *I drammi per musica di Antonio Salvi : aspetti della "riforma" del libretto nel primo Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1994. Dans son introduction, le musicologue montre notamment l'influence du contexte de création (commanditaires et lieux de création) sur l'esthétique du librettiste, acteur non négligeable de la réforme de l'opéra au début du XVIII^e siècle, à mi-chemin entre les modèles inspirés du théâtre classique français et le retour à des drames archaïsants pour des milieux plus conservateurs que la cour de Ferdinand de Médicis (Reggio, Livorno, Torino). Selon lui, les innovations formelles qui rapprochent ces deux types de drames sont imputables davantage à l'évolution des systèmes de production et à la composante musicale du spectacle lyrique qu'à un programme de réforme littéraire.

⁴ Olivier Rouvière, *Métastase. Pietro Trapassi, musicien du verbe*, Paris, Hermann, 2008, p. 91-92.

jusqu'en 1715, au sein de la petite cour de Pratolino, près de Florence. Ce poste stable lui permit de développer son propre art dramatique, novateur et indépendant des modes. Paradoxalement pour quelqu'un qui était à l'écart des débats menés par les académies romaines et vénitiennes autour de la réforme du livret, Salvi parvint à un équilibre entre pragmatisme de la représentation et dignité littéraire qui font de ses livrets une œuvre à part entière qui circulera longtemps à travers des adaptations musicales prestigieuses.

Une des caractéristiques qui font de lui un réformateur en avance sur ses confrères, est son respect scrupuleux de la règle essentielle de la dramaturgie classique, celle de l'unité d'action. Même s'il sacrifie au goût du public pour le double couple d'amoureux, il crée toujours un lien essentiel entre le deuxième couple et l'intrigue principale. Bien avant que Métastase (autant que les contraintes matérielles liées aux exigences financières des divas et dieux de la scène) ne généralise la distribution limitée à six personnages, Salvi se limite de façon presque systématique à sept chanteurs, ce qui est aussi le nombre moyen des personnages d'une tragédie de Racine. Il commence d'ailleurs sa carrière en adaptant dans *Astianatte* la tragédie française *Andromaque*. Les sujets qu'il retient impliquent presque toujours une action violente, avec mort en coulisses (*Tamerlano*, *Rodelinda*), voire même en scène pour notre *Ginevra*, trahison amoureuse (*Berenice*) et batailles sanglantes. Il fait figure d'original en son temps par son intérêt pour les histoires tirées du monde médiéval et sa tonalité pré-romantique qui n'a guère de points communs en revanche avec le classicisme galant de Métastase. Il est même en avance sur ce dernier en ce qui concerne la structure de ses opéras par la liaison des scènes et la disposition des airs, plus souvent d'action que descriptifs (absents de *Ginevra*) : s'il pratique le traditionnel air de sortie¹, c'est que chaque scène contient une action dramatique dont l'air sanctionne la résolution. Les unités de lieu et de temps sont respectées dans la mesure où elles ne contraignent pas la narration. *Ginevra* par exemple réclame onze décors différents mais dix d'entre eux sont internes au palais du roi d'Écosse, et l'action se déroule clairement sur deux jours, séparés par la terrible nuit de l'acte II. La façon dont il adapte la source de l'Arioste se fait dans le sens de l'économie mais pas au détriment de la définition des caractères. Ainsi la disparition de Rinaldo coupant le fil qui

¹ C'est le terme généralement employé pour traduire l'inverse italien. En effet, en italien, comme au XVIII^e siècle, on préfère se placer du point de vue de la scène, désignant par *aria di sortita* les airs des personnages sortant des coulisses et donc entrant sur scène pour se présenter. On parlera en revanche d'*aria di ingresso* pour parler de ce qu'on appelle côté français aujourd'hui « air de sortie », à savoir les airs que chantent les personnages à la fin d'une scène avant d'en sortir, et donc de rentrer en coulisse, selon l'usage radicalisé par les drames de Métastase.

reliait le récit enchâssé à la trame principale de l'épopée, permet d'étoffer le protagoniste Ariodante.

Il reste une valeur sûre même après sa mort pour de nombreux compositeurs comme Scarlatti, Gasparini, Vivaldi mais surtout Haendel avec qui il eut un lien direct à la cour de Pradolino. D'après Reinhardt Strohm¹, le prince était un fanatique d'opéra qui avait invité Haendel à venir de Hambourg, sans connaître précisément ses talents comme compositeur dramatique. Pourtant, les contrats pour Pradolino étaient destinés à des compositeurs italiens qui servaient Ferdinand depuis plusieurs années : Scarlatti et plus tard Giacomo Antonio Perti. Toutes les partitions composées pour Pradolino ont depuis longtemps disparu et on ne connaît aujourd'hui les opéras qu'à travers les livrets écrits par le médecin de la cour, Antonio Salvi. Chacun des livrets de Salvi de 1707 à 1710 ont été mis en musique par Haendel à Londres quelques années plus tard : c'étaient *Sosarme*, *Berenice*, *Ariodante* et *Rodelinda*. Indéniablement, les expériences du théâtre de Pradolino ont profondément marqué la personnalité artistique du compositeur.

Le factotum du spectacle : hommes des planches, impresari, du librettiste au compositeur

Dans les premières expériences vénitiennes ou napolitaines, les comédiens-auteurs, à la fois pour des raisons d'opportunité et de propagande², mais aussi dans certains cas, par sincère vocation poétique, n'écrivent pas seulement des comédies et des pastorales, mais aussi de véritables tragédies, les plus porteuses en termes de prestige littéraire. C'est le cas de Silvio Fiorillo, auteur d'une *Cortesia di Leone e Ruggiero con la morte di Rodomonte* « soggetto cavato dall'Ariosto e ridotto in stile rappresentativo per Silvio Fiorillo fra Comici detto il Capitan Mattamoros », imprimé à Milan en 1613 puis en 1624, et d'un *Ariodante tradito e morte di Polinesso da Rinaldo Paladino* « opera rappresentativa », éditée à Pavie en 1627 et en 1629³. C'est donc également sous l'influence des fonctionnements de troupes de *commedia dell'arte*, que nous assistons parfois à la confusion de l'interprète avec son

¹ Reinhard Strohm, *Essays on Handel and Italian opera*, Cambridge, University press, 1985, p. 11.

² L'étude de Siro Ferrone montre l'importance fondamentale des comédiens *dell'arte* dans l'interprétation, et partant, l'orientation des goûts du public, et dans la création d'un marché du spectacle qui cherche à se doter d'une valeur littéraire par des stratégies éditoriales, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

³ Sur ces deux textes, au genre « indéfini », voir Marzia Pieri, « Cavallieri armi amori : una scorciatoia per il tragico », *op. cit.*, p. 206-207. La spécialiste du théâtre italien montre également qu'il suffisait parfois de l'allusion à l'Arioste ou au Tasse, même purement onomastique, pour faire espérer un succès commercial, ce qui en dit long sur la fortune du poème chevaleresque au début du XVII^e siècle.

personnage : le « capitano Rodomonte » pour Perillo à Naples, « la pazzia d'Isabella », pour la *comica* Isabella Andreini.

Les Cicognini, père et fils, reflètent également une pratique d'écriture qui naît d'un travail de terrain. Fils du poète et dramaturge florentin Jacopo Cicognini, Giacinto Andrea, enfant prodige, naît à Florence et grandit à la cour des Médicis. Après des études de droit menées à Pise de 1623 à 1627, grâce à une bourse octroyée par la Chambre Grand-Ducale, il émigre à Venise¹ et s'y consacre à la littérature et au théâtre. Avec une cinquantaine d'œuvres à son actif – comédies, pour la plupart, mais aussi tragédies et drames religieux – il est l'un des auteurs² les plus importants du XVII^e siècle italien et un librettiste très apprécié. Ses contemporains le baptisent "Il famosissimo" ou le "Térence toscan".

C'est avec l'affirmation de ce nouveau genre théâtral en dehors des cours et des académies qui l'avaient promu, et suite au développement du théâtre payant et à la diffusion de l'opéra de Venise à toute l'Italie et de l'Italie à toute l'Europe que la demande de *drammi per musica* augmente considérablement. Pour y répondre, on fait appel à des lettrés de toutes sortes, à la valeur et à la formation parfois modestes. En outre, en l'absence des figures actuelles de metteur en scène et de chef d'orchestre, c'était le librettiste et le compositeur qui remplissaient respectivement ces fonctions. Mais celui qui coordonne l'ensemble est souvent le librettiste. Si Lorenzo Da Ponte n'a pas écrit de livret directement inspiré de l'Arioste, il nous donne une idée précise des fonctions des librettistes de notre corpus. Dans le cahier des charges qu'il envoie à la direction des théâtres de la cour de Vienne en 1790, il énumère les devoirs du poète parmi lesquels celui de changer les airs qui, de l'avis du directeur musical, ne s'accordent pas avec la voix des chanteurs, d'enrichir la partition de quelque bon morceau de concert si besoin est, d'abrégé les scènes trop longues, de former les acteurs à la vérité de l'action et de l'expression, de veiller aux premières et dernières répétitions, de traduire les livrets étrangers, d'alterner les genres théâtraux (opéra et comédie), d'engager les chanteurs et

¹ Si nous ne connaissons pas avec certitude les raisons qui poussent Giacinto Andrea Cicognini à quitter Florence pour Venise, nous pouvons reprendre l'hypothèse de Flavia Cancedda selon laquelle, après avoir connu un grand succès à Florence, il n'était plus en vogue et se sentait à l'étroit dans un cadre qui ne lui offrait pas la liberté de création (y compris en termes économiques) qu'il espérait pouvoir trouver dans la ville de la lagune, dont l'activité théâtrale était, à ce moment-là, en forte expansion, cf. Flavia Cancedda, « *Pazzia d'Orlando nella produzione drammatica del Cicognini* », in Maria Chiabò, Federico Doglio (cur.), *Eroi della poesia epica nel Cinque-Seicento*, Roma, Torre d'Orfeo, 2004, p. 115.

² Pour Sara Mamone, Giacinto Andrea Cicognini, avant d'être auteur à part entière au sens moderne, est compositeur de « fables représentatives » c'est-à-dire fournisseur de travaux en devenant dramaturgique, à mi-chemin entre une dramaturgie d'acteur comme celle d'Andreini et une dramaturgie d'auteur, cf. introduction à *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini : successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, cit, p. 14-15.

les copistes, de gérer les dépenses des accordeurs et des couturiers¹. En résumé, les fonctions du librettiste entrevues dans ce cahier des charges recouvrent celles des actuels metteurs en scène et régisseurs. Dans ce système où le premier plan était occupé par les virtuoses du chant plus que par les compositeurs, la position du librettiste pouvait aller de celle d'adaptateur de textes antérieurs à celle de *factotum* du spectacle.

Mais ce *factotum* doit souvent composer avec une hégémonie des chanteurs, dont l'expérience de Goldoni nous donne une idée :

Milan, 1732.

Le monde allait toujours en augmentant ; Caffariello arrive ; il me voit, il me reconnaît, il me salue avec le ton d'Alexandre, et prend sa place à côté de la maîtresse de maison ; quelques minutes après, on annonce le comte Prata, qui était un des directeurs des spectacles, et celui qui avait le plus de connaissance pour la partie dramatique. [...] On fait approcher une petite table et une bougie ; tout le monde se range ; j'entreprends la lecture ; j'annonce le titre d'*Amalassunte*. Caffariello chante le mot *Amalassunte* ; il est long, et il lui paraît ridicule : tout le monde rit, je ne ris pas : la dame gronde, le rossignol se tait. Je lis les noms des personnages ; il y en avait neuf dans ma pièce : et on entend une petite voix partant d'un vieux castrat qui chantait dans les chœurs et criait comme un chat : « Trop, trop, il y a au moins deux personnages de trop »².

Devant le malaise de l'auteur, le directeur de spectacle modère le propos de « l'insolent, qui n'avait pas le mérite de Caffariello » :

Il est vrai, Monsieur, que, pour l'ordinaire, il n'y a que six ou sept personnages dans un drame ; mais quand l'ouvrage en mérite la peine, on fait, avec plaisir, la dépense de deux acteurs.

Mais voilà que Caffariello s'étonne que le personnage principal, le « premier dessus » apparaisse dans la première scène :

Comment, vous faites ouvrir la scène par le premier acteur, et vous le faites paraître pendant que le monde vient, s'assoit et fait du bruit ? Pardi ! Monsieur, je ne serai pas votre homme.

¹ Nous résumons et traduisons ici la citation que Giovanna Gronda intègre à son essai introductif, « Il libretto d'opera fra letteratura e teatro », in Giovanna Gronda, Paolo Fabbri (cur.), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori, 1997, p. XIX. Elle est tirée de Lorenzo Da Ponte, *Ordine necessarissimo in una Direzione teatrale, scelta ed approvata in un'opera dalla Direzione Imperiale*, in *Don Giovanni in New York*, a cura di U. Müller et O. Panagl, Müller-Speiser, Salzburg, 1991, p. 52-61.

² Carlo Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et de son théâtre*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 170-171.

Les compositeurs Vivaldi et Haendel

Londres ne semble pas échapper à cette dictature des *divi* :

L'Opéra de Londres était livré aux exigences des castrats et des *prime donne*, et aux extravagances de leurs défenseurs. En 1726, arriva la plus célèbre chanteuse italienne du temps, la fameuse Faustina. À partir de ce moment, les représentations de Londres devinrent des joutes de gosier entre la Faustina et la Cuzzoni, rivalisant de vocalises parmi les clameurs de leurs partis ennemis. [...] La Cuzzoni et la Faustina en arrivèrent à un tel état de rage que, le 6 juin 1727, en scène, elles se prirent aux cheveux et se rouèrent de coups, au milieu des hurlements de la salle, présidée par la princesse de Galles¹.

Mais cet aléa est à relativiser dans un théâtre moins prestigieux que le San Giovanni Grisostomo par exemple, pour Vivaldi, au Sant'Angelo où ne se produisent pas les chanteurs les plus prisés : il préférera des voix de femmes contralto aux castrats qui règnent en maîtres à l'époque. La position privilégiée de Vivaldi et Haendel, à la fois compositeurs et *impresari* tirant toutes les ficelles de la production, nous invitera à considérer la part de réécriture musicale qui influera sur l'évolution des personnages, à l'intérieur même des livrets, et ce d'autant plus que nous avons pu consulter directement les manuscrits de Vivaldi à la Bibliothèque de Turin. La part de réécriture du livret par le compositeur, exceptionnelle pour l'époque, nous influencera dans l'analyse de la folie d'Orlando en troisième partie.

La redécouverte des opéras de Vivaldi est relativement récente par rapport à sa musique instrumentale et les jugements de ses contemporains reflètent une fortune « mineure ». Carlo Goldoni dans ses *Mémoires* le juge comme un bon violoniste mais un piètre compositeur. Charles de Brosses, rapportant un dialogue avec Tartini, nous montre que ses pairs lui reprochaient de mélanger les genres et de composer à la fois de la musique vocale et de la musique instrumentale : « Ces deux espèces, me disait-il, sont si différentes, que tel qui est propre à l'une, ne peut guère être propre à l'autre, [...] un gosier n'est pas un manche de violon. Vivaldi, qui a voulu s'exercer dans les deux genres, s'est toujours fait siffler dans l'un, tandis qu'il réussissait fort bien dans l'autre »². C'est pourtant justement la qualité de la musique de Vivaldi qui fait qu'aujourd'hui on lit les livrets de Braccioli.

Pour Haendel, nous n'avons pas de sources directes, mais nous nous appuyons sur les recherches de Reinhard Strohm pour marquer une étape ultérieure dans l'implication du compositeur dans le texte. Vivaldi travaille à partir d'une œuvre écrite de façon presque contemporaine (à une année de distance) à la mise en musique et à la représentation. Et

¹ Romain Rolland, *Haendel*, *op. cit.*, p. 111.

² Charles, *Lettres d'Italie*, Paris, Mercure de France, 1986, 2 vol.

pourtant, les modifications ne sont pas négligeables en ce qu'elles indiquent une évolution vers le développement de la folie. Haendel, en revanche, choisit ses sources dans des réserves de livrets qui sont des spectacles auxquels il a pu assister, comme *Ariodante* à Pratolino, et qui ont marqué son expérience de dramaturge autant que de compositeur. On ne sait pas avec certitude quel est ce fameux librettiste anonyme qui a remanié les livrets de Capece pour *Orlando*. Pour des raisons stylistiques, dramatiques et culturelles, il ne peut être que Nicola Haym, d'après Strohm¹. Et, même si ce dernier est mort en août 1729, il a collaboré à la préparation du spectacle jusqu'au dernier moment, n'ayant plus qu'à écrire les passages de transition avec le modèle de Capece en main. Mais Haendel, en fin stratège, attend que le public londonien soit prêt à recevoir un tel spectacle.

Les danseurs et chorégraphes

Les ballets peuvent faire l'objet de publications à part, mais avec le même paratexte que les livrets de *dramma per musica*². Le danseur et chorégraphe est aussi « l'inventeur » du sujet. Au moment de l'apogée du ballet, inséré dans des opéras de deux actes, on assiste à une création autonome avec une musique propre, où le chorégraphe se présente comme auteur et justifie ses choix, comme ses prédécesseurs, dans une adresse au spectateur. Dans ce contexte, le livret du ballet est intégré au livret du *dramma* auquel il sert d'intermède et peut apparaître à la fin³ ou entre les deux actes⁴, avec un frontispice faisant figurer les noms des personnages et du musicien, et du chorégraphe-auteur. C'est le cas par exemple de Giuseppe Sorentini⁵, qui s'exprime comme « il compositore ai cortesi spettatori » et revendique le choix du sujet, tiré des « sublimes chants de l'immortel ferrarrais ». Il se dispense de raconter l'argument car

¹ Reinhard Strohm, « Comic traditions in Handel's *Orlando* », in *Essays on Handel and Italian opera*, Cambridge, University press, 1985, p. 267.

² C'est le cas de *Alcina e Leone, ballo tragi-eroico pantomimo*, d'invenzione e composizione di Antonio Pitrot, Venezia, Casali, 1775 (musique de Francesco Piombanti, San Samuele).

³ C'est le cas par exemple de *Alcina e Ruggiero, ballo eroico in quattro atti*, composto dal sig. Luigi Dupain, in *La prova di un'opera seria, melodramma giocoso in due atti*, Milano, Giacomo Pirola, 1805 (musique de Ferdinando Pontelibero, Regio teatro alla Scala), p. 39-47 ; *Orlando furioso ossia Gli amori d'Angelica e Medoro, ballo eroico pantomimo in tre atti*, composé par Domenico Le Fevre in *Cleopatra, melodramma serio in due atti*, de Luigi Romanelli, Milano, Tipografia dei classici italiani, contrada di Santa Margherita, 1808 (musique de Josef Weigl, Teatro alla Scala), p. 53-59 ; *Bradamante e Ruggiero, ballo romantico in cinque atti*, composé e diretto da Gaetano Gioja, fa parte del *melodramma serio Aspasia ed Agide*, Milano, ?, 1824 (musique de Luigi Romanelli, La Scala), p. 41-54.

⁴ Dans le livret pour Mosca, par exemple, alors que le librettiste n'est jamais indiqué et qu'il n'y a pas de présentation de l'intrigue, le compositeur du ballet s'adresse au spectateur « al rispettabilissimo pubblico », puis produit un argument et les détails du spectacle, cf. *Le bestie in uomini, dramma giocoso per musica in due atti*, de Angelo Anelli, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1812, p. 35-48.

⁵ *Angelica e Medoro, azione mimica in tre atti*, d'invenzione di Giuseppe Sorentini, intermède à l'opéra *Danao re d'Argo, dramma serio per musica*, de Felice Romani, Giuseppe Persiani, Firenze, Fantosini, 1828 (musique de L. M. Viviani, Teatro della Pergola), p. 22.

l'épisode d'Angelica et Medoro est « trop connu » mais prévient qu'il a dû le plier aux formes de la chorégraphie, tout en respectant le texte source. Quatre ans auparavant, on relève la même attitude face à l'Arioste chez un chorégraphe qui emprunte un autre épisode de l'épopée¹, Gaetano Gioja. Dans sa préface, il rend hommage à l'Arioste, auquel il emprunte les chants quatre, six, sept et huit, soit l'épisode d'Alcina, qu'il n'est pas nécessaire de rappeler :

Reputo cosa inutile il voler dare ad un colto pubblico un minuto argomento della presente azione pantomimica. Non ci ha, sto per dire, Italiano che letto non abbia il meraviglioso poema del Furioso.

Il introduit toutefois des petites variations, destinées à rendre plus claire l'intrigue, répondant ici à la difficulté de la pantomime à exprimer des histoires venues du théâtre parlé ou chanté.

Con la Fata Melissa, ho introdotto Bradamante nell'isola di Alcina : di più le ho fatto vestire le sembianze di una delle ninfe predilette ad Alcina medesima all'oggetto di rendere l'azione più interessante. Melissa mantiene in quell'isola le proprie forme, né assume quelle del vecchio Atlante. Reputo conducente a una più chiara intelligenza questo deviamiento dal testo.

On retrouve dans l'adresse du « compositore ai cortesi spettatori » de Giuseppe Sorentini les mêmes justifications sur les modifications apportées à l'intrigue de l'épisode d'Angelica et Medoro :

È troppo noto l'episodio d'Angelica e Medoro nel *Furioso* perch'io mi dispensi dal dirne più a lungo. Debbo però avvertire che io mi credei dall'uso autorizzato, a tessere la mia favola a coreografiche forme pieghevole, senza però allontanarmi dalle tracce del sommo scrittore.²

Le choix des sujets de ballet est donc en lui-même, un indicateur de fortune de l'Arioste ou de ses adaptations pour la scène lyrique, ce qui est d'ailleurs explicitement mis en avant par les chorégraphes lorsqu'ils s'adressent à leurs spectateurs-lecteurs.

Trente ans auparavant, à Milan, on observe la même attitude chez Urbano Garzia, qui, en introduisant sa *Ginevra*¹, « Al nobilissimo pubblico parmigiano », dit avoir emprunté son

¹ *Bradamante e Ruggiero, ballo romantico in cinque atti*, composé et dirigé par Gaetano Gioja, fa parte del *melodramma serio Aspasia ed Agide*, Milano, ?, 1824 (musique de Luigi Romanelli, La Scala)

² *Angelica e Medoro, azione mimica in tre atti*, d'invenzione di Giuseppe Sorentini, intermède à l'opéra *Danao re d'Argo, dramma serio per musica* de Felice Romani, musique de Giuseppe Persiani, Firenze, Stamperia Fantosini, 1828, (musique de L. M. Viviani, Teatro della Pergola), p. 22.

sujet au « très célèbre poème de l'Arioste ». L'adresse au public nous laisse penser que le livret est publié après la première représentation du ballet, qui, partageant la scène avec un *dramma giocoso*², a obtenu un grand succès.

Il soggetto, che intraprendo di trattare in azione pantomimica, comunque preso dal celebratissimo poema epico dell'Ariosto, ha potuto con plauso sostenersi sul teatro col soccorso dell'Arte comica, ed in questa illustre capitale ha riportato il più fortunato successo.

En effet, le ballet, qu'il fasse l'objet d'une publication à part, comme c'est le cas ici, ou qu'il soit publié à l'intérieur d'un *dramma giocoso*, connaît une grande fortune, servant d'intermède à d'autres *drammi giocosi*³ et suivant un parcours autonome.

Sebbene assai ristretti sieno i mezzi d'interessare con l'arte de'gesti, mi sono ispirato il coraggio di prescegliere tale argomento per il primo Ballo serio, ch'espongo al giudizio di un pubblico così illuminato. Ho dovuto per necessità escludere alcuni episodi, che nulla però tolgono all'azione principale. Preceduto da tanti celebri professori, che hanno in questa città esaurite le risorse dell'arte nell'ardua e difficile mia provincia, confesso di essere compreso dal più serio e giusto timore sull'incertezza dell'esito. Se le mie fatiche potranno essere onorate di un generoso compatimento, vedrò esauditi i miei voti : in caso contrario mi resterà sempre la gloria di averlo con il migliore zelante impegno tentato.

Enfin, remarquons que, le chorégraphe étant souvent le premier danseur, son choix d'autoattribution d'un personnage est révélateur du relief qu'on veut lui donner.

Le poète impérial

Il réalise la synthèse des deux figures précédentes : il est certes organisateur mais auteur avant tout. Durant tout le XVIII^e siècle, Pietro Pariati mais surtout Apostolo Zeno et Métastase configurent un nouveau modèle de poète impérial, fonctionnaire de cour en contact direct avec leur souverain, figure d'autorité dans le monde des lettres. Les deux premiers nous permettent de réaffirmer les liens privilégiés entre la République de Venise et la capitale impériale. L'ouvrage de Giovanna Gronda consacré à la carrière du librettiste Pietro Pariati nous éclaire sur la situation de la culture à Venise⁴. Les entrepreneurs vénitiens dont les profits permettaient l'investissement de grandes quantités d'argent dans la culture, géraient les théâtres en payant parfois à leurs propriétaires des locations de milliers de ducats. À la

¹ *Ginevra di Scozia, ballo tragico-pantomimico in cinque atti composto per la prima volta da Urbano Garzia, Piacenza, Guastalla, 1797, intermède au dramma giocoso L'indolente (musique de Francesco Gnecco, Teatro di corte di Parma)*

² Probablement *I virtuosi, farsa giocosa*, avec lequel il est publié quelques mois auparavant, toujours en 1797.

³ Notamment à *L'impresario burlato, dramma giocoso*, en 1801.

⁴ Brendan Dooley, « Pietro Pariati a Venezia », in Giovanna Gronda, *La carriera di un librettista, Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 15-45.

différence des *impresari* de Florence et Milan qui géraient les théâtres de ces villes pour accroître le prestige de leur gouvernement, les entrepreneurs vénitiens les géraient dans l'espoir de voir leurs investissements se transformer en profits. Un tel espoir était alimenté par la course entre nouveaux riches et noblesse pour se procurer les loges dans les théâtres, symbole social très en vogue et très coûteux. Venise, par son industrie éditoriale qui pouvait garantir une large diffusion de leurs œuvres, attirait de nombreux écrivains qui profitaient du mécénat occasionnel comme source de revenus. Une autre forme d'activité culturelle était alors le théâtre musical, qui pouvait constituer un moyen efficace pour pallier les inconvénients d'un mécénat irrégulier.

S'il nous intéresse directement par l'écriture d'une fête théâtrale pour la cour de Vienne, *Angelica vincitrice di Alcina* en 1716, Pietro Pariati passe à Venise ses années de formation. Dans les années 1702-1703, Pariati offre ses services aux Visconti de Milan au moment où ils rouvrent le Teatro Ducale dans le but officiel d'encourager la formation et l'expression de l'opinion publique à travers l'annonce d'importants événements politiques. Il est bientôt rejoint par Zeno et ils commencent leur écriture de livrets à quatre mains pour le théâtre milanais. C'est le moment où le théâtre musical devient peu à peu une activité respectable pour les librettistes, même si certains théoriciens importants comme Ludovico Antonio Muratori¹ continuent à répéter les vieux reproches sur les librettistes qui, négligeant les règles aristotéliennes et les préceptes du pseudo-Longino, préfèrent se conformer au goût des masses et se soumettre aux caprices des musiciens. Muratori déplore le fait que les écrivains de livrets ignorent les unités de temps, de lieu et d'action, et insèrent des passages qui n'ont d'autre but que de mettre en évidence la virtuosité des chanteurs, sans se préoccuper du fait que les airs composés pour eux interrompent le déroulement de l'action et en transforment le sens. Ils introduisaient également des éléments comiques en totale dissonance avec les nobles sentiments du spectacle et s'abaissaient au niveau du public le plus rustre.

Passées les années de l'apprentissage au contact de Zeno, Pariati se lasse de Venise qui ne le reconnaît pas dans l'ombre du maître et commence à chercher à l'étranger de nouvelles opportunités. C'est en 1712 qu'il compose son premier livret pour la cour de Vienne, charge qui lui est attribuée en raison des succès de ses drames pour le théâtre de Milan. Au moment du départ de Silvio Stampiglia, congédié après la mort de l'empereur Joseph, les représentants impériaux se tournent vers Zeno, le candidat le plus prestigieux,

¹ Les théories de Muratori sont analysées par Elena Sala di Felice, Paolo Gallarati et Laura Sania Nowé dans *Metastasio e il Melodramma. Atti del seminario di studi*, Padova, Liviana, 1985, cap. 1.

mais il est accaparé par sa fonction de journaliste et si satisfait de sa réputation que l'offre ne le tente pas. Le choix alternatif est donc celui de Pariati qui avait été le bras droit de Zeno et qui accepte l'offre sans hésiter. Sa carrière à Venise reflète le mouvement de sa génération. Par la suite, le style de ces auteurs constituera une étape obligatoire pour les générations qui suivront, même si ce sera pour mieux les rejeter. Même le prudent Muratori lorsqu'il cédera à l'idolâtrie générale pour Métastase dira : « Immaginai una volta che costì non si troverebbe facilmente chi uguagliasse i signori Zeno e Pariati ? S'è trovato chi li supera »¹.

L'opéra s'est implanté en Europe centrale depuis l'Italie. Marco Sittico d'Altemps, de mère italienne, a donné le jour aux représentations d'opéra en 1614, en sa qualité de prince-évêque de Salzburg. Pendant la décennie suivante, Eleonora Gonzaga, épouse de l'empereur Ferdinand II, promeut l'opéra à Vienne ainsi que son homonyme bru, épouse de Léopold I^{er}, à partir de 1652². L'Italien est à Vienne la langue de l'art et de la culture : les drames musicaux, la commedia dell'arte, les académies, les compositions poétiques de la famille impériale et même une grande partie de la correspondance sont écrits dans cette langue, la seule qui soit reconnue officiellement outre l'allemand et le latin désormais en recul. Pour les charges culturelles de la cour, les Italiens sont systématiquement préférés : depuis le début du règne de Ferdinand II (1619), architectes, peintres, scénographes, poètes et musiciens arrivent presque exclusivement d'Italie. Comme Pariati, Zeno et Métastase, durant le XVII^e siècle également d'autres librettistes, Benedetto Ferrari, Giovanni Francesco Marcello et Aurelio Aureli, avaient écrit pour les théâtres vénitiens avant Vienne. Les autres acteurs du théâtre en musique, compositeurs, chanteurs, scénographes, costumiers et chorégraphes, viennent pour la plupart de la République de Venise. En revanche, en ce qui concerne la musique dramatique profane, à savoir l'opéra et les sérénades, la cour vit en autarcie : rares sont les cas de reprises d'opéras vénitiens. Tout au plus, un livret déjà mis en musique en Italie est repris à Vienne par un musicien de la cour.

Comme nous l'avons vu, la particularité de Pariati est son oscillation entre genre comique et sérieux. Si, pour ses choix thématiques, sa marge de liberté est relativement réduite pendant les premières années vénitiennes, à cause de l'habitude autoritaire de Zeno de choisir le patrimoine de l'histoire antique – choix entre passion et raison d'état ou sens de

¹ Lettre a Giuseppe Riva in Vienna, 14 marzo 1732, in Ludovico Antonio Muratori, *Epistolario*, a cura di Matteo Campori, Modena, Società tipografica modenese, vol. VII, 1904, p. 3039, cité par Brendan Dooley in Giovanna Gronda, *La carriera di un librettista, Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 44.

² Pour la situation de l'opéra italien à Vienne, nous nous appuyons sur la synthèse d'Herbert Seifert, « Pietro Pariati poeta cesareo », in Giovanna Gronda, *La carriera di un librettista, Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 45-73.

l'honneur, loyauté envers son père, fidélité envers son ami et dilemmes qui se résolvent dans l'héroïque sacrifice de soi ; c'est à Vienne qu'il confirme et radicalise son identité d'auteur comique. Sa verve lyrique s'exerce davantage dans le domaine de la fête théâtrale, de la sérénade, où ses faiblesses de dramaturge ne se manifestent pas.

Le lien entre Da Ponte et Pariati est la cour de Vienne. Si Pariati y est poète impérial, Da Ponte n'y aura qu'une charge limitée à un type d'opéra¹, comme son successeur, que nous retrouvons aussi entre Venise et Vienne, Giovanni Bertati, auteur de quelque soixante-dix livrets dont *Il matrimonio segreto* qui deviendra le chef-d'œuvre de Cimarosa. S'il meurt seul et oublié de tous, Bertati avait en effet connu une importante carrière à Venise jusqu'en 1791 puis à Vienne où il est nommé poète responsable de l'opéra italien pour succéder à Da Ponte, par Leopoldo II, jusqu'en 1794. Rares sont ceux qui obtiennent le titre tellement brigué de poète impérial : Silvio Stampiglia de 1706 à 1714, Apostolo Zeno de 1718 à 1729, et enfin Métastase de 1729 à 1782.

Il ne nous appartient pas de démêler le vrai du faux quant à l'obtention de ce titre de la part de Casti². Il nous semble en revanche important de constater que cette charge constitue un enjeu de taille – que l'on perçoit à travers les *Mémoires* et témoignages de l'époque, notamment ceux de Lorenzo Da Ponte –, au point que ces querelles de personnes influencent les jugements esthétiques.

Remarquons en conclusion qu'il n'y a pas de différence fondamentale dans la réécriture de l'Arioste en fonction du statut du librettiste mais le choix des sujets et leur traitement sont différents entre la cour et la scène « publique » jusqu'à la fin du siècle, où les cours de Vienne et Esterhaza offrent tous les possibles qu'avait ouverts la scène publique vénitienne. La circulation des œuvres de notre corpus sur les différentes scènes permet de mettre en relief une autre donnée fondamentale de l'opéra des XVII^e et XVIII^e siècles, la réécriture, comme composante essentielle de l'opéra italien. Il n'y a pas d'opposition qu'on aurait pu attendre entre liberté dans le théâtre public et contrainte dans le théâtre de cour, la dictature de la réception étant parfois plus forte que la coercition que peut exercer un souverain éclairé. En revanche, tous revendiquent leur source d'inspiration comme base de leur légitimité.

¹ Poeta Cesareo dell'Opera Italiana.

² Il affirme l'avoir obtenu, contrairement à ce que dit Da Ponte.

2. La quête de légitimité dans le rapport au texte-source

Les réformateurs et satiristes de l'opéra italien au XVIII^e siècle, tel Pier Jacopo Martello, insistent sur l'imperfection du livret, genre impur. En évoquant Carlo Sigismondo Capece, Apostolo Zeno, Silvio Stampiglia, il regrette que ces grands poètes aient mal employé leurs talents dans des œuvres qui jamais ne pourront faire vivre leur nom :

Perché, o i drammi loro saran novellamente cantati sovra le scene, e sempre compariran deformati dalla sfrenata libidine di novità che nelle ariette si vuole, o non saran ricantati, ed eccoli già in un letargo profondo e mortale sepolti¹.

Pourtant, trois exemples de notre corpus nous montrent la préoccupation éditoriale et le statut d'auteur de personnalités qui ne se considèrent pas comme de « simples » librettistes.

Notions d'auteur et pratiques éditoriales

Nous trouvons, à des époques et dans des contextes très différents, trois exemples de livrets non suivis de représentation : *Medoro* de Salvadori (1623), *Angelica* de Sidopo (1735), *Orlando furioso* de Casti (1796).

Nous disposons dans notre corpus de deux éditions d'un « même » livret d'Andrea Salvadori, sous un titre légèrement différent, toutes deux mises en musique par Marco da Gagliano, en 1619² et 1623³. L'examen de la deuxième nous éclaire sur la position du librettiste. Selon le cas de figure le plus courant, le frontispice de 1623 fait apparaître le dédicataire, le poète et les circonstances du spectacle : « rappresentato in musica nel palazzo del serenissimo Gran Duca di Toscana in Fiorenza. Per la elezione all'impero della Sacra Cesarea Maestà dell'imperatore Ferdinando Secondo. Dedicato al serenissimo Don Ferdinando Gonzaga, duca di Mantova e di Monferrato ». Mais cette deuxième représentation n'eut jamais lieu car le dédicataire a dû quitter la ville plus tôt que prévu, rendant caduc le spectacle. Cependant, le poète tint à faire imprimer tout de même son œuvre remaniée, pour éviter qu'elle ne circule sous le manteau ou qu'elle ne soit publiée par d'autres sous des formes différentes, comme il l'explique dans la dédicace :

¹ Pier Jacopo Martello, *op. cit.*, p. 274.

² *Lo spozalizio di Medoro e Angelica*, livret d'Andrea Salvadori, Marco da Gagliano e Jacopo Peri, Florence, Palazzo Pitti, 1619.

³ *Il Medoro*, livret d'Andrea Salvadori, musica di Marco da Gagliano, Florence, Palazzo Granducaale, 1623.

Il Medoro ricordevole dell'onore al quale l'aveva destinato V. A. all'ora che nel felicissimo maritaggio della sacra cesarea imperatrice sua sorella, ella lo volse far degno d'esser rappresentato in Mantova ; poichè per la subita partita di quella maestà in Germania, egli non potè conseguire così segnalata grazia, si contentava piuttosto di starsi celato appresso il suo autore, che comparire in luce con minor ventura. Ora sentendo io, che essendo stata trascritta una parte di esso, e divulgata in vari luoghi, correva non solamente rischio di esser rappresentato, ma dato ancora alle stampe molto diverso da quello, che era appresso di me, ho giudicato ben fatto, che egli con pubblica comparsa, qualunque egli si sia, venga a rassegnarsi a V. A. per suo.

Il justifie la réédition par un travail profond de réécriture de sa part, dont nous ne pouvons malheureusement pas juger, n'ayant pas pu consulter, pour l'instant, l'original. Par une formule convenue de fausse modestie, il fait allusion à la musique qui pourra « sauver » ses vers de la médiocrité, de façon artificielle puisque le spectacle n'a pas eu lieu et qu'il le sait au moment où il écrit sa préface, puisque les livrets étaient dans un premier temps publiés après les représentations. Nous voyons bien que, dès cette époque, la partition, ainsi que le livret, avaient une seconde vie après la représentation et continuaient à circuler de façon autonome.

Ella lo vedrà molto vario da quello, che per la prima volta fu veduto in scena, e se potrà parer povero ne' miei versi, la veste della musica, onde l'ha nuovamente arricchito il sig. Marco da Gagliano, lo renderà appresso di lei, e riguardevole e grato.

La situation décrite nous donne des indications sur la conscience du poète de sa propriété intellectuelle, qui pourrait nous paraître anachronique dans le cadre d'une circulation des livrets entre les villes italiennes. Elle nous montre en outre une perception du livret comme œuvre à part entière, digne d'être publiée indépendamment de sa fonction utilitaire d'outil pour suivre une représentation, y compris lorsqu'elle n'est que partiellement remaniée, comme nous pouvons le supposer.

Dans le cadre de notre corpus, deux autres livrets sont publiés alors qu'ils ne donnent pas lieu à des représentations, celui de Levinio Sidopo à Naples en 1735 et celui de Giambattista Casti à Vienne vers 1796, pour des raisons et dans un contexte différents. Giambattista Casti est, comme nous l'avons vu, l'auteur d'une œuvre importante, bien qu'oubliée aujourd'hui. Un tel constat nous montre bien le caractère littéraire du livret, dès l'origine, à l'opposé d'un genre asservi à une réalisation qui le dépasse. L'attitude d'Andrea Salvadori n'a rien d'étonnant dans le contexte florentin où un des premiers artisans de la naissance de l'opéra, Ottavio Rinuccini, était fermement convaincu d'être le principal

responsable du nouveau genre qui voyait le jour¹. Ce dernier était d'ailleurs reconnu comme spécialiste de ce nouveau genre de spectacles, ce qui lui a valu, en 1608, d'être convoqué à Mantoue, émule de Florence, pour y réaliser trois spectacles différents : *Dafne* au carnaval, *Arianna* en mai et *Il ballo delle ingrato* en juin.

Dans son « Al lettore », l'auteur Levinio Sidopo prévient celui-ci d'un étonnement légitime qu'il pourra manifester à la lecture de l'argument, où il explique de manière classique qu'il a dû remanier en profondeur les bases du drame comme l'action principale pour pallier les défauts bien connus du théâtre² et en particulier des installations de la « Compagnie ». En effet, ce livret, conçu pour la scène, n'a jamais été « suivi » d'une représentation, ce qui aurait justifié de son édition, pour des raisons qui, dit-il, sont « bien connues de nombreuses personnes », mais restent un mystère pour nous. Il rappelle toutefois que la publication d'un texte en dehors de sa représentation est exceptionnelle pour l'époque³. Cette attitude est d'autant plus intéressante qu'elle est le fait d'un « illustre inconnu » pour la postérité.

Amateurisme des librettistes

Le portrait du librettiste en amateur, tel qu'il est croqué par Benedetto Marcello, n'est bien sûr pas qu'un mythe : « Les poètes peu reconnus auront au cours de l'année des emplois au barreau, des fermages ou des surintendances ; ils copieront des feuillets, corrigeront des épreuves, diront du mal les uns des autres, etc. »⁴.

Carlo Vedova concentre ces caractères dans son adresse au lecteur en 1738 :

Gl'amori di Angelica e Medoro sono così celebri nell'incomparabile poema di Lodovico Ariosto, che mi dispensano dall'anteporre a questo mio dramma alcun argomento. È ben vero, che altro in esso non vi ritroverai del citato autore, che i nomi, e gl'amori ; ma i primi vestiti di altro carattere, i secondi condotti da un nuovo particolare capriccio. Nel ristretto termine di giorni otto, che mi furono assegnati per scriverlo, credei non dover perdere neppur un momento in riandar le storie ;

¹ Fabrizio Della Seta cite, à ce propos, la dédicace d'*Euridice*, dédicace dont Emilio de' Cavalieri se plaint parce que Rinuccini s'attribuait le mérite d'avoir inventé une nouvelle façon de représenter l'action en musique, in Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (dir.), *Histoire de l'opéra italien*, Liège, Mardaga, 1992, vol. 4, p. 252.

² « Basterà sol dire, che sì per accomodarsi all'incapacità del teatro a tutti ben nota, come allo stabilimento, ed ordine della compagnia, è stato necessario all'autore adulterare in non picciola parte tanto i fundamenti del drama quanto l'azione principale, figurandosi detto Medoro un assai ricco pastore delle campagne toscane, ritrovato da Angelica fuggitiva mortalmente ferito da una belva, e medicandolo di quello s'invaghisse, e che Orlando seguitando l'orme della medesima li riscontrasse come nel principio del presente drama si vede », *L'Angelica, favola boschereccia per musica*, livret de Levinio Sidopo, Naples, 1735, p. 5.

³ Le changement d'acteur à l'intérieur de la troupe-compagnie est une des raisons invoquées pour l'annulation de la représentation : « Poiche sì per la mutazione accaduta di personaggio in detta compagnia già prima associato, al quale principalmente era stato il presente drama compromesso, come altresì per vari motivi, che distintamente descriver non si possono, è stato necessitato l'autore a permettere che si fusse dato alla luce il suo componimento, senza la rappresentazione del medesimo, cosa veramente per l'addietro difficilmente accaduta ».

⁴ Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, a cura di Andrea d'Angeli, Milano, Ricordi, 1956, p. 41.

onde comparir in scena con un titolo, che nella sua novità meglio eccitasse la tua aspettazione, credendomi abbastanza per questa parte assicurato dalla critica, qualora sotto un titolo grancido, io ti presenti novissima la materia. Se i versi non sono per avventura, quai tu gli attendi, incolpane la mia opinione, che mai seppe approvar sulle scene altra forma di verseggiare, che quella, che ad una naturale, e chiara espressione accordi un non so che di sodo, e aggradevole, e che rendasi, il più che si può, verisimile ai rispettivi caratteri degli attori. Insomma, quale egli siasi, resta esposto alla tua censura : prima però di segnar la di lui condanna, non obliar tre riflessi. Primo, che l'autore mai fece professione, né mai sognosi di professar la poesia. Secondo, che questi è il suo primo dramma. Terzo che come udisti dovè scriverlo in otto giorni. Se ciò non basta per esigere il tuo compatimento, sarà quistionabile se sia maggiore la tua indiscretezza, o il mio ardire, giacchè io scrissi per ubbidienza, e tu puoi compatirmi per elezione. Vivi felice¹.

On retrouve exactement les mêmes « complaints » dans celle de Levinio Sidopo :

[...] conoscerai chiaramente che non già una vana idea di ricever lode per simile componimento uscito da penna non a ciò addetta, anzi in altri più premurosi affari immersa. Ne desio di render celebre il suo nome per opra, donde alcuna gloria non spera, siano state cagioni di far dare alle stampe tutto ciò, che nell'anzidetto drama leggerai : la cui censura si rimette al tuo benigno e saggio intendimento, e vivi felice².

On pourrait multiplier ces exemples dans notre corpus. L'auto-justification en préface aux livrets est en effet une pratique courante aux XVI^e et au XVII^e siècles³, selon deux arguments récurrents : les imperfections intrinsèques à la nature même du *dramma per musica* et les modifications apportées aux textes sources, nécessaires aux exigences particulières du théâtre musical. Dans ce contexte, l'hommage à l'Arioste est une façon de trouver une légitimité dans le texte source :

Il quinto canto dell'Omero toscano, l'ingegnosissimo Ariosto, m'ha somministrato per lo presente drama il soggetto, il luogo, l'azione, i principali attori, e i loro caratteri ancora. Ho giudicato pertanto superfluo il distendere l'argomento, potente tu con più diletto leggerlo in quel meraviglioso poema⁴.

L'hommage au poète ferrarais se double parfois d'hommage à l'Arioste mais aussi à l'auteur du premier livret qu'on réécrit à son tour, dans le cas d'auteurs qui deviennent à leur tour « autorité » comme Salvi et Métastase. Le texte-source fonctionne également comme critère de vraisemblance, y compris dans les pratiques où règne la nouveauté à tout prix. En outre, l'hommage à l'Arioste rappelle parfois son statut à un carrefour de réécritures, lorsque

¹ *Angelica, dramma per musica*, livret de Carlo Vedova, Venezia, Rossetti, 1738, p. 8.

² *L'Angelica, favola boschereccia per musica*, livret de Levinio Sidopo, Naples, 1735, p. 4.

³ Nous vérifions à travers nombre de préfaces de notre corpus la « mode » de la complainte remarquée par Fabrizio Della Seta, cf. « Le librettiste », in Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (dir.), *Histoire de l'opéra italien*, Liège, Mardaga, 1992, vol. 4, p. 256-257.

⁴ *Ginevra, principessa di Scozia, dramma per musica* d'Antonio Salvi, 1708, Firenze, Albizzini, 1708, avviso al lettore.

par exemple Pietro d'Averara ou Cigna-Santi évoquent non seulement l'Arioste mais aussi la réécriture de son prédécesseur par Berni.

Al cortese leggitore

La liberazione di Ruggero dalle mani d'Alcina operata dalla fata Melissa, e cantata dall'Ariosto nel suo Furioso forma tutto l'argomento del seguente dramma. A quel poema si rimandano pertanto coloro che desiderano leggere nel suo fonte questa favola, avvertendogli che diverso essendo il modo, con cui uno stesso fatto della poesia narrativa, e dalla rappresentativa espor si debbe, ci siamo fatto lecito di variarla alquanto nelle circostanze, sebbene la sostanza sia la medesima. Chi poi volesse più ampiamente essere informato dell'origine, e della qualità degli attori, potrà la propria curiosità soddisfare leggendo l'Innamorato rifatto dal Berni¹, le materie del qual poema si prese a seguire l'Ariosto².

Cigna-Santi se pose comme étape dans l'histoire des réécritures, dans la diégèse même, Melissa confie à l'histoire et à la fortune des réécritures sa victoire sur les deux sœurs maléfiques, comme on le voit dans la dernière scène, congé adressé au spectateur.

La temeraria impresa
Siegua pur le stolte : altro non fanno
Che da un popol malvaggio al par di loro,
Questo suolo mondar. E esso un aspetto
Da quel che fù sì differente or prenda,
Che dove i neri inganni
Le fate esercitar fissare appena
Sappia chi altrui ne canterà la storia,
E si compia così la mia vittoria.

La situation dans un cercle de réécritures ne fait que magnifier la figure de l'Arioste, même si on entrevoit déjà que son personnage peut lui échapper, comme on le voit chez Gaetano Sertor par exemple. On peut imaginer qu'un commanditaire illustre avait imposé le sujet d'un chevalier errant, laissant au librettiste le choix de l'exemple, qui se porte sur Orlando. L'Arioste est dans ce cas un auteur, le plus grand, parmi ceux qui ont abordé le sujet qui lui préexiste et le dépasse :

Il progetto di esporre sulle scene un cavaliere errante, presentò tosto al pensiero l'Orlando paladino di Francia, (che visse nei tempi di Carlo Magno), il più famoso fra quelli, de' quali abbiano parlato i romanzi, e soprattutto, distintamente, l'epico poema di Ludovico Ariosto, che porta per titolo il Furioso³.

¹ *Orlando Innamorato* de Boiardo (inachevé en 1494) réécrit en 1541 à Venise, sur le mode burlesque.

² *Alcina e Ruggero, dramma per musica*, de Vittorio Amedeo Cigna-Santi, Torino, Derossi, 1775 (Teatro Regio, musique de Felice Alessandri).

³ *Angelica e Medoro ossia l'Orlando*, dramma per musica de Gaetano Sertor ?, musique de Giuseppe Nicolini, Turin, Teatro Imperiale, 1811, p. 6.

Dans le traitement du sujet, l'auteur évoque la nécessité de choix imposés par le théâtre, du moins le théâtre de l'époque :

Non si attenda però lo spettatore di vedere a rappresentare le stravaganze, che dal poeta epico si descrivono, imperciocchè il drammatico deve scegliere, o dalla storia, o dalla favola una sola azione, ed è in libertà di condurla a suo piacimento, osservate le regole del verisimile, adattato al prescelto argomento, e ritenute le tre unità comandate dai maestri, sanamente però intesa quella di luogo.

Mais nous avons vu que l'unité d'action ne constitue pas une prescription évidente pour nombre d'adaptateurs de l'Arioste. Tous, en revanche, respectent le texte source, y compris dans une pratique de citation directe.

Le « vol des vers », indicateur de périodicité dans la lecture de l'Arioste

Les premières réécritures, comiques ou sérieuses, font figurer des citations de l'épopée, comme Aureli dans son *Olimpia*. À l'instar de ses confrères vénitiens dans la série des drames qui se développent dans le vide narratif laissé par le départ d'Angelica en Inde, et comme il l'a fait avec son *Medoro* qu'on a évoqué à ce propos, Aureli écrit la suite des chants IX-21-94, X 1-35 et XI 33-80, imaginant une suite à la trahison d'Olimpia par Bireno, où la belle se venge de l'infidèle. L'imitation du maître passe tout naturellement par la reprise de la structure et des huitains programmatiques de l'Arioste :

L'autore a chi legge

Troverai in questo dramma stampato più d'un argomento perché havendomi l'Ariosto somministrato il titolo per il medesimo ho volluto a imitazione degl'istesso nel principio d'ogni atto spiegarli ristretto in un'ottava l'argomento di quello¹.

Venise est le lieu où, paradoxalement, la fidélité est à la fois la plus grande – par exemple dans le livret *Bradamante* de Bissari, et la plus malmenée, comme dans *Angelica in India* du même Bissari, qui, comme Aureli, se place sur le même plan que l'Arioste pour ajouter de l'invention à l'invention.

Au XVII^e siècle, le théâtre parlé (Cicognini) comme le théâtre chanté (Bonarelli) reprennent les citations des vers de l'épopée, à l'instar des *comici dell'arte* que nous évoquerons dans la deuxième partie. Les auteurs qui poursuivent cette pratique au XVIII^e siècle, comme Lalli ou Braccioli, s'inscrivent donc dans une continuité plutôt que dans une forme d'originalité. Dans les quatre exemples cités, la reprise des vers de l'Arioste est systématique pour exprimer la folie. On trouve aussi une deuxième « série » de citations, plus

¹ Aurelio Aureli, *Olimpia vendicata, drama per musica*, Venezia, Nicolini, 1682, p. 9.

évidente et picturale : les vers des amoureux gravés dans l'écorce des arbres, dans la *serenata* de Métastase mais aussi dans le ballet de Gambuzzi (1776) où le carton devient un objet scénique qui sert la compréhension, jusque dans des mises en scènes actuelles, comme celle de l'*Orlando* vivaldien de Pier Luigi Pizzi par exemple. L'écriture est ici mise en abyme selon un jeu propre au spectacle.

En comparaison avec ses précédents vénitiens, les livrets de Braccioli, qui peuvent paraître alambiqués et touffus aujourd'hui, sont finalement d'une fidélité exemplaire au texte source, dans son esprit comme dans sa lettre. Cette périodicité coïncide avec sa lecture et son succès. Après avoir été imprimé régulièrement presque tous les ans entre 1600 et 1630, et au minimum tous les dix ans jusqu'en 1679, l'épopée n'avait plus été rééditée jusqu'en 1713, année de l'écriture du premier livret de Braccioli. Il s'agit de la plus longue période d'interruption des publications à Venise, où celles-ci seront régulières tout au long du XVIII^e siècle¹.

On retrouve des traces de la pratique courante d'insérer des citations de l'Arioste jusqu'à Braccioli, dans ses trois versions de 1713, 1714 et de 1727 (III, 5). Mais dans des versions plus tardives, les vers de l'Arioste viennent se mêler à d'autres références et constituent une des strates de sédimentation poétique :

Quanto alla poesia, trattandosi di un argomento scelto da un poema, e che diede materia all'impareggiabile Metastasio per la sua serenata, a cui diede per titolo *L'Angelica*, così l'autore non esitò di servirsi di pochi versi degli stessi rinomati poeti, in alcune situazioni, nelle quali vennero, quelli, in acconcio. Trovò pure opportuno di copiarne uno dal Petrarca, forse per testo, riguardo a quei versi, che da taluno si credessero deficienti².

Mais une des dernières adaptations nous montre que, en Italie, l'Arioste est toujours bien présent dans l'imaginaire collectif en 1824³ :

Reputo cosa inutile il voler dare ad un colto pubblico un minuto argomento della presente azione pantomimica. Non ci ha, sto per dire, Italiano che letto non abbia il meraviglioso poema del Furioso.

¹ Cf. Ellen Rosand, « Orlando in Seicento Venice », in Michael Collins, Elise Kirk, *Opera and Vivaldi*, Austin, University of Texas Press, 1984, p. 95.

² *Angelica e Medoro ossia l'Orlando*, dramma per musica de Gaetano Sertor ?, musique de Giuseppe Nicolini, Turin, Teatro Imperiale, 1811, p. 6.

³ *Bradamante e Ruggiero, ballo romantico in cinque atti*, composé et dirigé da Gaetano Gioja, fa parte del *melodramma serio Aspasia ed Agide*, Milano, Giacomo Pirola, 1824, p. 41-54 (musique de Luigi Romanelli, La Scala).

Gaetano Gioja est d'ailleurs d'une grande fidélité au nombre d'épisodes qui réapparaissent depuis Ortensio Mauro ou Bissari, comme le combat avec Atlante, le vol de l'anneau à Pinabello, jusqu'à la représentation concrète de la lignée des Este en épilogue, tout en intégrant des caractéristiques beaucoup plus quotidiennes de la magicienne, qui est passée par le filtre bernien et goldonien, lorsqu'en « mamma » attentionnée, elle demande à Bradamante d'apporter une « petite laine » à Ruggiero au cas où il aurait froid pendant la chasse.

3. Réécritures pour la scène et fortune critique

Nous n'avons nullement la prétention d'envisager de façon systématique les croisements entre fortune critique et réécritures opératiques, ce qui constituerait un nouveau chapitre de travail. Mais quelques éclairages ponctuels nous semblent intéressants¹. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, fortune critique coïncide avec fortune opératique. Le XVII^e siècle italien n'aima guère l'Arioste et Walter Binni en veut pour preuve la chute des éditions et réimpressions qui passent de 154 au siècle précédent à 31, et en particulier à seulement 7 entre 1630 et 1679, et puis aucune jusqu'en 1713². *L'Orlando* apparaît comme un horizon lointain auquel les « baroques » préfèrent le Tasse qui correspond mieux à leur goût que l'Arioste. Ce n'est donc pas un hasard si, comme nous l'avons vu en particulier à Florence et à Rome, les librettistes ont tendance à réinterpréter l'Arioste par le filtre du Tasse³.

Au XVIII^e siècle, en revanche, *l'Orlando furioso* retrouve les faveurs de la critique, soit aux dépens du Tasse, soit par opposition à ce dernier, dans une qualification différente des deux poèmes⁴.

On retrouve donc dans la fortune critique la tension vers une séparation des genres comique et sérieux qui anime les librettistes des Lumières. Pourtant, les plus belles réalisations de cette époque seront justement difficiles à qualifier en termes de querelle entre « comiques » et « tragiques », à l'image de l'hétérogénéité des différents épisodes de l'Arioste, qui fait de son poème – d'après Antonio Conti, qui accorde un intérêt particulier à

¹ Nous nous basons sur Walter Binni, *Storia della critica ariostesca*, Lucca, Lucentia, 1950.

² *Ibid.*, p. 19.

³ Nous reviendrons, notamment, sur la magicienne et son jeu de miroirs chez Saracinelli et Caccini dans la troisième partie, et sur Villifranchi et sa Bradamante dans la deuxième partie.

⁴ *Ibid.*, p. 27.

la folie d'Orlando –, « un ritratto di tutta la vita umana in generale, poiché vi sono gl'infimi, i medi, e supremi in ogni genere di persone »¹.

Les académiciens arcadiens ont joué un rôle important dans la défense de l'Arioste, et leurs prises de position en défense de l'idéal pastoral a fortement influencé les choix de réécriture comme ceux de Capece par exemple qui « annoblit » Dorinda ou de Métastase qui oppose une Angelica sophistiquée à la pureté des bergers. Ces perceptions de l'Arioste conditionnent l'histoire des réécritures opératiques mais on pourrait se demander si, inversement, la scène ne serait pas à l'origine de relectures plus fines ou de focalisations différentes sur le texte source. Nous pensons à Baretti qui, entre « illuminismo e preromanticismo », porte une attention particulière à la scène de la folie d'Orlando, allant jusqu'à comparer l'Arioste à un « Nettuno adirato che agita nel profondo l'onde e i cavalloni di poesia »². Comme son image de l'auteur nous paraît marquée par les représentations sculpturales, peut-être est-il influencé dans sa lecture de la folie chez l'Arioste par les représentations qu'il a pu en voir sur scène. Mais nous n'avons pas suffisamment d'éléments de vérification à ce sujet. Du côté de la réception hors d'Italie, en revanche, il apparaîtra clairement que le filtre opératique mais aussi figuratif en général, a joué un rôle fondamental dans la réception de l'œuvre.

Les illustrations présentes dans les éditions de l'Arioste « donnent à voir » un reflet de la réception mais aussi de l'évolution générale de nos réécritures pour la scène. Dans un article³ sur les illustrations⁴ du *Roland furieux*, Stéphane Lojkine montre que la représentation des épisodes de l'Arioste évolue parallèlement à l'histoire de l'art, qui suit naturellement la chronologie des réécritures scéniques. Il établit une distinction entre trois types d'illustrations, tout en nuancant cette répartition, certaines illustrations répondant à plusieurs critères en même temps. Les premières, dans les éditions du XVI^e siècle, de Giolito de Ferrari et de Rampagetto, sont de type « performatif », cherchant à rendre une impression de mouvement.

¹ Cité par Walter Binni, *ibid.*, p. 36 : Antonio Conti, *Discorso sopra la poesia italiana*, in *Prose e poesie*, Venezia, 1756, II, p. 234.

² *Ibid.*, p. 38 : Giuseppe Baretti, *Frusta letteraria*, Bari, 1932, I, p. 154-155.

³ Stéphane Lojkine, « les trois territoires de la fiction : le *Roland furieux* et ses illustreurs », in *Geographiae imaginariae. Dresser le cadastre des mondes inconnus dans la fiction narrative de l'Ancien Régime*, sous la direction de Marie-Christine Pioffet et Isabelle Lachance, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2011, p. 165-193, 8 ill. Il se base sur deux ouvrages principaux : Giuseppe Agnelli et Giuseppe Ravegnani, *Annali delle edizioni ariostesche*, Bologna, Zanichelli, 1933, 2 vol. ; Bruno Fava et Dino Prandi, *Celebrazioni ariostesche*, Catalogo della mostra bibliografica delle edizioni in lingua italiana dell'*Orlando furioso*, Reggio Emilia, Ente provinciale del turismo, 1951.

⁴ Les premières éditions, de 1516 à 1531, paraissent sans gravures. À partir de 1549, apparaissent des éditions illustrées, comme celle de Giolito de Ferrari. Les éditions du XVII^e siècle sont en général des petits formats, avec peu d'illustrations. Le XVIII^e siècle renoue avec des éditions somptueuses, où les illustrations sont de style différent, tendant à représenter une scène plutôt que la totalité d'un chant.

Ensuite, viennent des illustrations de type « narratif » qui, au XVII^e siècle, donnent à voir des scènes qui englobent plusieurs épisodes dont le mouvement de l'œil doit restituer les étapes. Il s'agit des illustrations pour les éditions Valgrisi et Franceschi. Enfin, au XVIII^e siècle, tendent à se généraliser les illustrations de type « scénique » qui représentent des moments sans durée et une unification de l'espace. Si la première catégorie est forcément redondante avec l'adaptation au théâtre, les deux autres sont parfaitement en phase avec la chronologie globale des réécritures que nous avons envisagées, qui tendent vers une simplification des intrigues avec le temps.

Enfin, la fortune opératique de l'Arioste, qui se fait rare sur les scènes lyriques au XIX^e siècle, semble suivre sa perception par les romantiques « officiels » italiens, qui en général se font l'écho des romantiques étrangers qui voyaient dans le *Furioso* un exemple d'œuvre romantique et la réalisation d'un idéal de poésie géniale et sans règle¹. Pourtant, le héros fou disparaîtra de la scène romantique au profit du chevalier mystérieux Ariodante, et nous tenterons d'apporter des éléments d'explication à cette disparition scénique dans la troisième partie.

Une fortune « mineure » par rapport à celle du « majeur » littéraire ?

L'Arioste nous donne à voir le reflet d'une époque déjà nostalgique de la vaillance et des vertus féodales, où apparaissent les premières armes à feu, marquant la fin du combat singulier et de la bravoure individuelle². Point d'aboutissement des expériences italiennes pour créer une épopée renaissante dans la péninsule, le Tasse dans son œuvre répond à des « aspirations aussi bien religieuses que militaires [...] d'exprimer une reprise, dans le climat de la Contre-Réforme, des valeurs féodales et chevaleresques, et de laisser libre cours à un imaginaire de revanche contre le monde oriental, exorcisant le cauchemar de l'expansion turque en Europe »³. Dans la perspective de leurs réécritures, on aurait pu attendre une chronologie identique – ébauche, entrée en matière avec l'Arioste, maturité avec le Tasse, chez les auteurs ou compositeurs qui reprennent les deux textes sources, mais ce n'est pas le

¹ Walter Binni, *op. cit.*, p. 50-51.

² « Comment as-tu trouvé une place dans le cœur de l'homme, ô scélérate et odieuse invention ? Par toi, la gloire militaire a été détruite ; par toi, le métier des armes est sans honneur ; par toi, la valeur et le courage ne sont plus rien, car le plus souvent le lâche l'emporte sur le brave. Grâce à toi, la vaillance et l'audace ne peuvent plus se prouver sur le champ de bataille.

Par toi, sont déjà tombés et périront encore tant de seigneurs et de chevaliers, avant que s'achève cette guerre qui a mis en larmes le monde entier, mais plus spécialement l'Italie ! Je vous ai dit, et je ne me trompe pas, que personne ne fut plus cruel parmi les esprits mauvais et impitoyables qui existèrent jamais au monde, que celui qui imagina de si abominables engins », XI, 26-27.

³ Sergio Zatti, *op. cit.*, p. 67.

cas systématiquement. Quinault commence en effet par *Roland* pour se tourner ensuite vers *Armide*, mais Haendel commence son cycle chevaleresque avec *Rinaldo* et le poursuivra vingt ans plus tard avec sa trilogie « magique ». Dans l'œuvre de Vivaldi, l'*Armida*¹ est située entre la première et la dernière adaptation de l'Arioste. Chez Rossini, les deux opéras qui empruntent des sujets chevaleresques semblent tirés du Tasse, mais *Tancredi*² emprunte autant à l'épisode de Ginevra et Ariodante qu'à la *Jérusalem* et précède de quelques années l'*Armida*³ qu'il considère comme sa plus grande réussite. Il n'y a pas non plus de distinction entre compositeurs, davantage influencés par la fortune opératique des sujets et les librettistes, forcément plus enclins à suivre la fortune littéraire des textes « premiers ». En effet, un des pionniers dans l'adaptation de l'Arioste pour la scène – non encore chantée, Villifranchi par exemple, reprend *La cortesia di Leone* avant et après d'autres adaptations du Tasse, et, comme le montre Linda Pirruccio⁴, il « tassise » l'Arioste. Chez Haydn, comme chez Rossini, on pourrait voir se dessiner une supériorité, pour les « pré-romantiques », du Tasse sur l'Arioste⁵, mais une étude plus systématique serait nécessaire.

Point commun à tous les compositeurs et auteurs : un choix nostalgique

Lorsqu'il écrit son *Furioso*, l'Arioste porte sur la chevalerie et « l'univers des valeurs exprimé par une société héroïque » un regard qui la regrettait déjà, mi-nostalgique mi-ironique⁶. Souvent, la réécriture de l'Arioste correspond à un retour, un choix de sujet tourné vers le passé de la part d'artistes au sommet de leur carrière juste avant le déclin. Vivaldi, en 1727, fait le choix de distribution et de livrets anciens pour *Orlando*, mais aussi pour *Ginevra* en 1736, parmi les dernières reprises du livret de Salvi de 1708, après une longue série de compositeurs à Venise⁷. C'est le cas aussi d'un autre compositeur qui est responsable du véritable choix de ses sujets. Haendel est au terme d'une carrière de vingt ans à Londres, entre 1711 et 1732, lorsqu'il s'attèle à nos trois réécritures de l'Arioste, *Orlando*, en 1733, *Ariodante* et *Alcina* en 1735. Il avait traversé les épreuves de la crise financière de la Royal Academy qui avait dû fermer ses portes en 1728 et changé une partie de sa troupe pour

¹ *Armida al campo d'Egitto*, livret de Giovanni Palazzi, Venise, Teatro San Moisè, 1718.

² *Tancredi, melodramma eroico*, de Gaetano Rossi d'après Voltaire, Venise, La Fenice, 1813.

³ *Armida, dramma per musica*, Giovanni Federico Schmidt, Naples, Teatro San Carlo, 1817.

⁴ Linda Pirruccio, *Giovanni Villifranchi, La 'fabbrica' delle favole sceniche di Tasso e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 15-75.

⁵ C'est le même librettiste, Nunziato Porta, qui écrit l'*Armida* de 1784.

⁶ *Ibidem*, p. 6.

⁷ En 1716 et en 1718, *Ariodante* de Carlo Francesco Pollarolo, en 1733, *Ginevra* de Giuseppe Sellitti. Après lui, en 1745, *Ariodante* de Georg Christoph Wagenseil, et en 1753, *Ginevra* de Bertoni.

pouvoir repartir au Covent Garden. Mais en 1732, le prince Frederick recrute le compositeur napolitain Porpora au Lincoln's Inn Fields Opera et cet Opéra de la Noblesse représente un rival de taille, surtout à l'arrivée de Carlo Broschi salué comme le « dieu Farinelli ». Deux ans plus tard, sa fidèle alliée, la princesse Anne, quitte Londres pour la Hollande et laisse son protégé seul face à des adversaires en rangs serrés. Les opéras dits « magiques » sont donc composés à un moment charnière de la carrière opératique de Haendel, encore loin d'être terminée¹, mais où il doit reconquérir le public londonien. La vision d'un compositeur qui lutte avec l'énergie du désespoir est sans doute exagérée par la plume de Romain Rolland, mais nous y voyons une posture révélatrice :

À partir de ce moment, s'il continue de lutter au théâtre, c'est mû par la seule volonté orgueilleuse de ne pas se déclarer vaincu. [...] Il persista donc à écrire des opéras, dont la série se prolongea jusqu'en 1741, accusant d'œuvre en œuvre une tendance plus marquée vers l'opéra-comique et le style des romances, cher à la seconde moitié du XVIII^e siècle.²

C'est peut-être une des raisons pour lesquelles on cherche des caractéristiques comiques, en particulier dans *Orlando*, et une légèreté peut-être exagérée, sur laquelle nous reviendrons. Le comique existe bel et bien, mais il s'agit d'un comique musical qui, à notre avis, perd une partie de son sens quand on le transpose au texte lui-même. Le comique naît de la pratique du *pasticcio* courante dans la Londres de Haendel, et dans des proportions différentes, dans l'opéra de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècles, dans un système où la réécriture ne concerne pas seulement le texte. De la reprise, la citation, à la parodie, il n'y a qu'une frontière parfois floue en fonction des situations d'énonciation et des horizons d'attente. Opposant *Orlando* à un des « derniers » opéras du compositeur, *Serse*, Strohm mesure la part « d'écriture » – musicale, bien sûr, mais aussi poétique – de Haendel, justement à l'aune de son usage du comique : par des références à Lully dans la musique, allant jusqu'à ses parodies comme l'*Arlequin Roland*. Mais après avoir émis l'hypothèse, nous l'avons vu, du travail de finalisation du livret par le compositeur lui-même, il montre que la comédie dans *Serse* consiste simplement à reprendre un cadre théâtral de 1690³ avec une musique nouvelle en partie, là où dans *Orlando*, il formule une réponse claire au passé⁴. Il

¹ Il n'en est pas encore aux « derniers opéras (1738-1741) », pour reprendre le titre de la partie où Winton Dean aborde *Faramondo, Serse, Imeneo, Deidamia, Handel's operas, 1726-1741*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006, p. 393-491.

² *Ibid.*, p. 120-122.

³ Le livret de Silvio Stampiglia pour l'opéra de Giovanni Bononcini était lui-même tiré de celui de Nicolò Minato mis en musique par Francesco Cavalli en 1654.

⁴ cf. « Comic traditions in Handel's *Orlando* », in *Essays, op. cit.*, p. 267.

est lui-même le magicien qui lit les « hiéroglyphes éternels » du théâtre baroque pour les confronter aux Lumières de la raison. Loin d'être une simple coïncidence, cette attitude est le propre des plus belles représentations d'opéra, dans lesquelles « on perçoit la double énergie d'une mémoire qui persévère et d'une imagination qui invente »¹.

Hanno vinto gli amori, fuori le armi

On retrouve le même glissement des armes aux amours entre le théâtre de cour et le théâtre public : il faut émerveiller et divertir par des aventures amoureuses. Nous en voulons pour preuve, à titre d'anecdote, les titres d'opéras révélateurs. Si leurs intrigues n'ont aucun lien avec l'épopée, il est intéressant de remarquer qu'ils reprennent la dichotomie de l'incipit de l'*Orlando furioso*, dans un ordre hiérarchique symbolique de l'oubli des armes au profit des amours au fil des réécritures de l'Arioste : *L'armi e gli amori*², *dramma per musica* de Giulio Rospigliosi, 1654 (musique de Marco Marazzoli, Rome, Palazzo Barberini) ; *Gli amori e l'arme, dramma buffo* de Giuseppe Palomba, Napoli, 29 marzo 1812 (musique de Giuseppe Mosca, Teatro dei Fiorentini). Ce deuxième opéra connaît le succès puisqu'il est repris à Palerme en 1813, à Florence, au Teatro della Pergola, en 1815, à Ferrare, au Teatro comunale, pour le Carnaval de 1820. Metilde est chez le baron Sciabolone, pour se marier avec son frère Don Ciccio. Ernesto l'a suivie parce qu'il l'aime. On annonce des brigands aux alentours, Don Ciccio va voir malgré sa peur, tombe sur Fiordispina qui lui promet de se marier avec lui. Au retour, son frère, le baron, tombe amoureux d'elle. Metilde est jalouse puisque Don Ciccio s'intéresse à Fiordispina, et Ernesto inquiet car Fiordispina est son ancienne maîtresse. La seule survivance de l'Arioste consiste dans le prénom de Fiordispina et les quiproquos amoureux. Les armes sont évoquées en creux, par la peur de l'ombre des combats qui planent et justifient un huis clos amoureux.

Si les armes seront remises en scène par le ballet au XIX^e siècle, qui reprendra le *topos* épique de la revue militaire pour satisfaire le goût romantique des héros défendant leur patrie, elle disparaissent très vite du théâtre d'opéra, suivant d'ailleurs le même parcours que le genre « source », qui, après le Tasse, reconnu comme le créateur du véritable poème héroïque moderne, décline dans les vingt premières années du XVII^e siècle, au profit de l'*Adone*, de

¹ Jean Starobinski, *Les enchanteresses*, Paris, Seuil, 2005, p. 12.

² D'après Danilo Romei, qui sur sa « Banca dati Rospigliosi » fait apparaître les oeuvres assorties de leurs sources, leurs représentations, leurs manuscrits et partitions ainsi que des études qui s'y rapportent, ce *melodramma* serait inspiré majoritairement de Calderon, *Los empeños de un acaso*.

Giambattista Marino (1623), poème mythologique et encyclopédique publié à Paris en 1623 et dédié à Louis XIII. Le poème qui « par sa liberté d'invention semble prendre pour modèle le *Furioso* plus que la *Délivrée* »¹, filtre les réécritures de l'Arioste pour l'opéra, même si aucun des librettistes ou compositeurs de notre corpus n'y fait explicitement référence² dans ses préfaces. Le héros viril traditionnel a laissé place au pacifique androgyne Adonis qui refuse le pouvoir et préfère l'amour. De la passivité du personnage naît une machine narrative qui a renoncé à toute velléité de récit héroïque et abandonne la « coquille vide » de ce grand appareil diégétique sur le champ de bataille³. La thématique guerrière y est « remplacée par ses métaphores et ses simulacres »⁴, les duels et les entreprises magnanimes devenant des joutes poétiques, des parties d'échecs et des concours de beauté. Dans les opéras du XVIII^e siècle, qui choisissent de se focaliser sur les guerriers dans les moments où ils se sont dépouillés de leurs armes – Ruggiero⁵ dans les bras d'Alcina, Orlando dans sa folie, les armes seront symbole d'une vacance passagère et d'une identité à retrouver. Même le Ruggiero de Métastase, qui les porte sur le champ de bataille, en est dépossédé, jusqu'à ce que la révélation finale de Leone lui restitue armes, valeur, et identité : « l'armi eran mie, non il valor ; le cinse/Ruggiero e le illustrò ». De même, l'Ariodante des romantiques, sur lequel nous reviendrons, est un chevalier qui, non seulement apparaît sous des armes mystérieuses, mais dialogue avec une Ginevra qui hésite à le reconnaître, et fait durer l'attente de son dévoilement encore pendant plusieurs scènes jusqu'à la résolution finale. Comment ne pas voir dans ce chevalier insaisissable une étape vers le *Cavaliere inesistente* de Calvino ?

Le texte source fonctionne donc dans tous les contextes, de la cour au théâtre public, pour les mêmes raisons. Il a trait au choix du spectaculaire et suit des phénomènes de mode. Les postures adoptées par les deux types de librettistes sont donc à relativiser : il n'y a pas de différence fondamentale entre le poète de cour et le poète de théâtre public même si leur positionnement est révélateur de la fortune de l'Arioste. On observe une forme d'évolution de la cour de Florence à la Sérénissime république en particulier, et d'une manière générale, de la

¹ Sergio Zatti, *Il modo epico*, cit., p. 74.

² Cela n'a rien d'étonnant par exemple pour Rospigliosi, dans la mesure où le poème avait été mis à l'index par les Barberini, comme le rappelle Danilo Romei, « Profilo biografico de Giulio Rospigliosi », in « Banca dati Rospigliosi », p. 2. Mais cela l'est davantage pour Bensérade, Quinault et Lully ou les vénitiens qui lui empruntent, autant qu'à l'Arioste, anneaux magiques et transformations en perroquets, goût des digressions et des divertissements.

³ Sur ce point, voir Sergio Zatti, « L'Adone et la crisi dell'epica », in *L'ombra del Tasso*, Milano, Mondadori, 1996, p. 208-230.

⁴ Sergio Zatti, *ibidem*.

⁵ Chez l'Arioste, c'est aussi le moment où il « réussit » à s'en séparer, n'ayant pas eu le temps d'y parvenir avant la disparition d'Angelica pour laquelle il voulait se dévêtir après l'avoir arrachée au monstre marin sur l'île d'Ebude.

cour à la ville, qui suit une ligne du « tragique » unitaire – tant que plane encore sur certaines réécritures « l'ombre du Tasse »¹, au mélange des registres. Les deux adaptations de Bonarelli sont révélatrices de cette parabole. En outre, il est intéressant de remarquer que dans un deuxième temps, pour tendre vers une séparation des genres, on reviendra puiser dans ces premières adaptations « tragiques » comme celle de Testi. Les expériences de cour sont plus fidèles à la conservation des personnages, là où le théâtre public mélange plus tôt les différentes influences, qui, au XVIII^e siècle, convergeront dans deux des plus belles adaptations, celles de Braccioli/Vivaldi et de Haendel, qui dans leur œuvre seront paradoxalement fidèles à l'esprit de l'Arioste.

¹ Nous reprenons bien sûr le titre de Sergio Zatti, *L'ombra del Tasso*, Milano, Mondadori, 1996.

DEUXIÈME PARTIE : RÉÉCRITURES ET TRANSPOSITIONS GÉNÉRIQUES

Préambule : littérature, théâtre et opéra

Le but de la représentation d'opéra

Nous l'avons vu, il n'y a pas de différence fondamentale dans les effets recherchés par les auteurs du théâtre de cour comme du théâtre public : il s'agit d'émerveiller les spectateurs, qu'ils soient des courtisans à qui l'on veut montrer la magnificence et le pouvoir de leur souverain, ou des citoyens à qui on doit « en donner pour leur argent »¹. C'est en revanche dans le choix des épisodes que les différences sont manifestes, même si la thématique amoureuse est omniprésente, au détriment des armes. Un autre élément fondamental pour expliquer les phénomènes de réécriture est le genre d'arrivée.

Présence des personnages ariostesques en fonction des siècles

Partant du constat que les sujets tirés de l'Arioste trouvent refuge dans tous les genres de l'opéra, nous revenons sur la question générique comme un problème. Dans les phénomènes de réécriture, nous pouvons établir des types d'écart particulièrement flagrants par rapport au texte source : la rencontre de personnages qui ne se croisent jamais chez l'Arioste, comme Orlando et Alcina, l'ajout de personnages nouveaux, ou la focalisation sur un groupe de personnages ou sur un lieu, au détriment du reste de l'épopée. Inversement, nous pouvons observer des cas où la translation générique est étonnamment fidèle à l'ensemble de l'œuvre comme dans les drames sur lesquels règnent les magiciens, ou ceux qui reprennent des récits déjà isolés au sein de l'épopée. Nous retrouverons ainsi une autre forme de chronologie des réécritures en évoquant les genres dans lesquels sont réécrits les épisodes du *Roland furieux*, pour tenter de dégager des types de personnages et d'intrigues en fonction des

¹ Le terme est clairement employé par Pier Jacopo Martello pour qui les spectateurs attendent au lever du rideau : « Uno sbarco, una moresca, uno spettacolo di lottatori, o di altra simil cosa, fanno inarcar le ciglia a' tuoi spettatori, e benedicono quell'argento che hanno speso alla porta per sollazzarsi », cf. *Della tragedia antica e moderna* [1714], cit., p. 283.

genres d'arrivée mais surtout pour déceler des anomalies génériques liées à une forme de résistance du texte source.

Ayant privilégié dans notre précédent propos un ordre narratif (par catégories d'avatars des personnages ariostesques dans l'Annexe) puis géographique (en fonction du contexte de création dans la première partie), nous constatons néanmoins la permanence de tous les personnages jusqu'au XIX^e siècle. En effet, les premiers opéras ou proto-opéras prennent pour sujets privilégiés les tendres amoureux de pastorale Angélique et Médor, ainsi que les magiciens, et la folie de Roland. Mais tous franchissent le cap du XVIII^e siècle, en quittant le théâtre chanté pour le théâtre dansé.

Parallèlement à ces évolutions, des ajouts de personnages nouveaux par rapport à l'Arioste marquent la tension entre le texte source et les autres œuvres littéraires ou livrets, plus contemporains.

Les nouveaux venus : des dieux, des nobles et des bouffons

Dans le cadre du théâtre de cour, les allégories comme « les jeux, les plaisirs, la gloire, la terreur, la renommée, la fortune, la magie, la musique et la poésie » sont responsables des prologues, de façon classique dans l'opéra de l'époque. Remarquons que l'Arioste lui-même peut accéder à ce statut, comme chez Testi par exemple.

Toujours dans le cadre des adaptations « tragiques » ou « sérieuses », des personnages nobles viennent jouer un rôle de compléments amoureux : Ugerio, amant malheureux d'Angelica chez Testi et Vedova, Mélanie, amante d'Astolphe chez Danchet. Mais cette fonction aura son pendant dans la fortune comique. Pour ne prendre qu'un exemple, Emilia, feinte bergère mais véritable princesse, aura finalement raison de l'amour d'Angelica pour Medoro, devenu prince à son tour chez Fonsaconico.

En revanche, un autre groupe de personnages restera sérieux : les lieutenants et amiraux d'Alcina, variante militarisée du confident, comme Alcandre chez Gilbert, ou Idraspe chez Testi et Marchi, Adrasto chez Sertor.

Si les confidents des nobles du théâtre français, comme Témire chez Quinault ou Nérine, Crisalde chez Danchet, ont leurs équivalents dans certains opéras qui s'inspirent clairement de la tragédie lyrique – comme celui de Sertor dont la « Temira » nous indique une reprise du *Roland* de Lully, ils sont souvent confondus avec les bergers ou les confidents bouffes dans l'opéra baroque ou comique.

Les dieux, comme Vénus dans le livret de Salvadori, feront leur retour dans le ballet (Le Fèvre, Sorentini) et dans le genre sérieux (Graun) comme dans l'*opera buffa*. Mais la présence des rois de l'Olympe n'est pas réservée au contexte courtisan. En effet, le deuxième mélodrame de Benedetto Ferrari, *La Maga fulminata* (1638), renvoie ostensiblement à l'Arioste et au palais d'Atlante : la fée Artusia, flanquée de sa vieille nourrice lubrique Scarabea, détient des chevaliers et des dames dans son palais et fait grand usage de ses pouvoirs magiques, jusqu'à ce que les détenus soient libérés sur décision de Jupiter, Mercure, Pallas et Pluton. Cet opéra, en marge de notre corpus, reflète également une deuxième influence qui vient modifier le texte source de l'Arioste dans ses réécritures opératiques, en particulier à Venise, mais aussi dans toutes les villes d'Italie où circulaient les *comici dell'arte*.

Dans les livrets baroques vénitiens, les personnages de *commedia dell'arte* cohabitent avec des personnages nobles, qui constituent des membres d'une famille « recomposée » : figures de pères, de frères et sœurs d'Angelica comme chez Aureli ou Bissari.

Et si les bergers étaient des bouffons ?

Contrairement aux dieux et aux personnages intrinsèquement comiques, hérités des *zanni* de *commedia dell'arte*, les bergers ne constituent pas un ajout véritable : ils se trouvaient déjà chez l'Arioste où ils accueillent les amours d'Angelica et Medoro et font les frais de la folie d'Orlando, qui ravageait leurs terres et étrépitait bêtes et hommes qui passaient à sa portée. Alors qu'ils n'étaient que de simples comparses de l'épopée, ils vont acquérir une nouvelle épaisseur dramatique, qu'ils soient comiques, pris au sens de « bons paysans rustauds » ou qu'ils soient idéalisés par les défenseurs de l'Arcadie, comme Dorinda chez Capece ou Tirsi et Licori chez Métastase. Le cas du mélodrame de Bonarelli est intéressant à ce propos dans la mesure où il insère des bergers d'Arcadie et un bouvier bouffon à l'intérieur d'une trame qui reprend des aspects sérieux de l'épopée. Les bergers suivent les évolutions de l'opéra, d'abord laboratoire générique, puis scindé en deux voies qui suivent des courbes parallèles – sérieuse et comique, se rejoignant dans certains cas. Dès les origines de l'opéra, leur statut était ambigu, comme on le voit dans le *Corago*, où ils sont des « personnes rustres » mais en même temps ne dérogent pas à la règle d'une magnificence voulue par le passage à la scène de théâtre :

I pastori dovranno, benché rappresentino persone rustiche, essere vestiti riccamente come di calzoni e maniche riccamente adorne ; le pelle con le quali per lo più si coprono il petto e la

schiena vorranno essere foderate, adorne di sopra con oro e con rose di seta ; le attaccature delle teste si copriranno o con gioie o con mascheroni e particolarmente nel luogo vicino alle spalle [...] ma sopra tutto sarà necessario che sieno adornati tutti con cappelliere, quando però non l'abbino, perché quelle abbelliscono l'aspetto de' recitanti e rendono la persona più maestevole¹.

On entrevoit déjà le rôle de personnages moyens que leur donnera la comédie de mœurs, telle qu'elle sera mise en place par Corneille, comme nous le verrons.

Les magiciens

Démogorgon, figure mythique qui tire son origine non de la mythologie gréco-romaine classique mais de Boccace au XIV^e siècle dans sa *Genealogia deorum gentilium*, où il serait « le père de tous les dieux »², fait son apparition chez Quinault, *Roland* 1685, Braccioli *Orlando finto pazzo*, 1714, et Mosca, *Le bestie in uomini*, 1812. Après Boccace il connut une postérité importante dans les ouvrages des mythographes et des alchimistes de la Renaissance. Dans l'*Orlando Innamorato*, le héros menace la fée Morgane en invoquant le nom terrible du maître impitoyable des fées et des sorcières. L'Arioste le situe son palais au sommet ce qui devrait être l'Himalaya, où se réunit tous les cinq ans le conseil des fées (*Cinque canti*, I).

Zoroastre réintroduit par Haendel (II, 11 et III, 9) est une sorte de Trofonio avant l'heure et fait imaginer des solutions scéniques et instrumentales voulues par l'esthétique baroque et paradoxalement proches de l'esprit surréaliste du texte source, alors qu'il est pratiquement absent de l'Arioste.

Enfin, Nunziato Porta et Haydn, à la suite de Giulio Strozzi, réintroduiront le Caronte de Virgile dans l'*Orlando paladino*.

Au-delà des personnages, des types en fonction des époques et des genres

Le choix de considérer le parcours des simples personnages dans toutes les œuvres de façon indifférenciée présente l'intérêt de les considérer dans une perspective continue qui dépasse les clivages génériques, mais un tel panorama peut sembler artificiel. En effet, chaque œuvre appartient à un genre avec ses contraintes. Si l'on en croit Pier Jacopo Martello, en 1714, les personnages de l'Arioste auraient dû donner lieu à des comédies, par opposition aux sujets tirés du Tasse. Le critique évoque une opposition de son interlocuteur, dans son

¹ *Il Corago o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1983, p. 113.

² Selon Boccace, Démogorgon serait le père de tous les dieux, un « vieillard blême, couvert de moisissure humide et vivant dans les entrailles de la terre au milieu de ténèbres brumeuses ». La source de Boccace serait un certain Théodotus, et il en a trouvé le nom dans un commentaire du grammairien Lactantius Placidus (vers 450) de la *Thébaïde* de Stace.

dialogue imaginaire, qui nous rappelle les auteurs classiques d'où sont tirés les sujets des pièces :

Ma tu mi opporrai : sarà dunque la commedia assai più ingegnosa della tragedia, mentre che in questa non contenendosi stranezza di avvenimenti, come nell'altra, non farà punto maravigliar chi l'ascolta, e così semplice e naturale non potrà dilettere altrettanto. Io non voglio paragonar qui la tragedia con la commedia, né vo' decidere se in mio concetto prevaglia Sofocle ad Aristofane, il Cornelio a Molière, il Tasso all'Ariosto [...]¹.

Mais au contraire, il est remarquable que les sujets tirés de l'Arioste aient trouvé refuge dans tous les genres et sous-genres qui occupent les scènes européennes du XVII^e au XIX^e siècle. Ceci n'a rien d'étonnant, lorsqu'on sait que le texte source ne mélange pas seulement les histoires mais aussi les tons et les registres expressifs « qui glissent continuellement du comique au tragique, du pastoral au burlesque, de l'héroïsme chevaleresque au monde fantastique des anneaux magiques et des hippogriffes volants »². Nous avons choisi de séparer les deux types de « fortunes », sérieuse et comique, pour repérer des grandes lignes dans les genres d'arrivée des réécritures, même si, comme pour les lieux, nous observons une circulation entre les contraintes génériques.

La répartition adoptée par Renate Döring fait coexister les catégories classiques de *tragedia*³ pour le XVII^e siècle, *d'opera seria*⁴ et *opera buffa*⁵, pour le XVIII^e siècle, avec des catégories géographiques de « mélodrame classique florentin »⁶, « mélodrame vénitien du XVII^e »⁷, « Rome des Barberini »⁸, « drame espagnol »⁹, avec une dernière section consacrée à Métastase. Pourtant, les sujets ne correspondent jamais parfaitement aux canons de ces genres, que ces derniers soient définis a priori ou par la postérité. Revenant sur chaque étape,

¹ Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna [1714]*, in *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal Sergio Noce, Bari, 1963, p. 205.

² Sergio Zatti, *Il modo epico*, Bari, Laterza, 2000, p. 59.

³ Dans laquelle elle traite de *L'isola d'Alcina* de Fulvio Testi, du *Medoro incoronato* de Bonarelli, et du *Medoro* de Delfino.

⁴ Comprenant les livrets des *Orlando* de Braccioli et de Capece mais aussi la pièce de Lalli, *La pazzia d'Orlando*, ainsi que *l'Alcina delusa da Rugero* de Marchi, et *L'isola d'Alcina* de Fanzaglia, et *L'Angelica* de Carlo Vedova.

⁵ Pour une seule œuvre : *Angelica ed Orlando* de Fonsaconico.

⁶ *La Cortesia di Leone a Ruggiero* de Villifranchi, *Il Medoro* de Salvadori, *La liberazione du Ruggiero dall'isola d'Alcina* de Saracinelli.

⁷ *La pazzia d'Orlando* de Bonarelli, *La Bradamante* et *Angelica in India* de Bissari, *Il Medoro* d'Aureli.

⁸ *Il ritorno d'Angelica nell'India* de Tronsarelli, *Il palazzo incantato ovvero la Guerriera amante*, de Rospigliosi.

⁹ *Orlando forsennato* de Perillo, *L'amorose furie d'Orlando*, de Cicognini.

nous aurons à cœur de relever ces anomalies. C'est ce qui explique le choix de titres qui mettent l'accent sur les perméabilités entre les genres plutôt que sur leurs frontières¹.

La réécriture, composante essentielle du système italien

Le boom de l'opéra au XVIII^e siècle qui dérive, comme nous l'avons vu, de ses lieux mêmes de production et de sa démocratisation, entraîne deux phénomènes. D'abord, l'exploitation en masse pour la scène de textes littéraires et dramatiques des siècles précédents ainsi que de l'Antiquité classique, mais aussi une forme de reproduction endogamique des *drammi per musica* qui sont présentés au public dans des laps de temps très rapprochés et avec de minimes variantes entre deux actualisations d'un même thème et d'une même intrigue. Le système italien accorde la primauté aux livrets sur les partitions. Au XVIII^e siècle, les chanteurs sont spécialistes de tel ou tel personnage de Métastase, indépendamment de la partition utilisée d'une fois à l'autre. En effet, mémoriser le texte des dialogues récitatifs était probablement plus difficile que mémoriser la musique de nombreux airs toujours nouveaux. Dans ce contexte, il est d'autant plus légitime de s'intéresser aux livrets et à leurs réécritures marginales par rapport aux partitions. Pendant un siècle, l'Italie avait produit environ une cinquantaine de partitions nouvelles chaque année, dont la plupart ne dépassaient pas la première représentation ou passaient dans le circuit théâtral à travers les bagages des chanteurs qui voulaient briller dans leurs rôles de prédilection, les chefs d'orchestre (*maestri di cappella*) qui voulaient optimiser les profits en minimisant leurs efforts, ou les rapports d'affaires entre *impresari*. Il est plus facile de composer de nouvelles partitions que d'inventer des drames toujours différents. On recourt à l'expédient de mettre à nouveau en musique des livrets d'une efficacité théâtrale reconnue, souvent en les retouchant et éventuellement en dissimulant leur identité sous un titre différent. Benedetto Marcello, dans sa célèbre satire *Il Teatro alla moda*, ne manque pas de souligner ce trait :

Le poète moderne ne doit pas avoir lu ni lire jamais les anciens auteurs grecs et latins, par la raison bien simple que les anciens latins et grecs n'ont jamais lu les modernes. [...] Il ne manquera pas de qualifier de Dante, de Pétrarque, d'Arioste une foule de poètes obscurs, barbares, ennuyeux et par conséquent peu ou moins dignes d'être imités. Il sera amplement fourni des diverses poésies modernes, dans lesquelles il puisera des sentiments, des pensées et des vers entiers, en traitant ce

¹ Dans son introduction à l'ouvrage collectif consacré à ces questions, Andrea Fabiano définit l'opéra comme objet et sujet de traductions culturelles : transnationales-transrégionales, transcodification (de la littérature vers l'opéra mais aussi interaction des poétiques et dramaturgies de l'opéra même) chronologique (transfert de la tradition culturelle de sa propre histoire de genre ou de fragments historico-civilisationnels au présent de la modernité), *À travers l'opéra. Parcours anthropologiques et transferts dramaturgiques sur la scène théâtrale européenne du XVIII^e au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 13-14.

larcin d'imitation louable. [...] Il possèdera une vaste collection de vieux ouvrages où il puisera sujets et scénarios ; il n'aura besoin d'en changer que les vers et quelques noms de personnages¹.

Au XVIII^e siècle se forme une réserve de drames à mettre en musique d'une grande longévité, prêts à recevoir un habillage musical toujours différent, et suffisamment flexibles pour évoluer au fur et à mesure des réécritures partielles ou totales du texte, s'adaptant ainsi à l'évolution des formes musicales. Ainsi des *dramma per musica* de Salvi ou Pariati réapparaissent, modernisés, plus de quarante fois dans les théâtres d'Italie et à l'étranger entre 1700 et 1800. Même si la multiplication de la demande donne parfois le statut d'auteur à des « écrivassiers » selon la formule de Da Ponte, tous les poètes ne sont pas jugés de la même façon. Antonio Salvi par exemple, est respecté par ses pairs et fait autorité, comme on le voit à l'occasion d'une des reprises de son livret *Ginevra*, en 1716 à Venise, pour une musique de Pollaroli².

Nella ristampa che io ho dovuto fare di questo dramma in occasione che egli si dee rappresentare in questa città di Venezia, mi corre l'obbligo di avvertirti, che in esso tu non ricerchi tutto quell'ordine, e tutti quei versi con cui l'insigne **autore** l'ha composto e pubblicato. Si è dovuto troncarlo e accrescerlo, e alterarlo in molte parti. Diverso è il numero degli attori, delle scene, delle mutazioni, e così dell'altre parti costitutive del dramma. Ciò tuttavolta non è stato fatto con animo di migliorarlo, ma solo ad oggetto di adattarlo al bisogno. L'autore è pregato a prendere questo cangiamento in buona parte, e ciò con l'esempio, o sia piuttosto con l'abuso, che in oggi corre per tutti i teatri d'Italia in simili componimenti, dove ognuno ha l'autorità e'l privilegio di porci mano, e di cangiarne infino i titoli, come pure in questo si è fatto.

Le phénomène, d'abord sporadique, devient régulier avec Métastase dont les livrets passent par les mains de dizaines de compositeurs jusqu'à l'aube du XIX^e siècle. La réécriture des livrets est un critère pour mesurer leur vitalité scénique, justement par leur capacité à être remaniés et modifiés sans perdre leur cohérence et leur intérêt. Dans ce contexte, ce n'était pas l'originalité du texte ou la qualité de la musique qui étaient appréciées en premier lieu, mais la renommée de la pièce, la magnificence du spectacle, la présence de chanteurs célèbres. Dans certaines villes, où la production théâtrale était la plus riche, le public prenait plaisir à reconnaître des constantes et des variantes par rapport aux opéras précédents et à apprécier la version réécrite de la même façon que le spectateur actuel s'amuse à confronter les différentes mises en scènes et interprétations musicales d'un même opéra.

¹ Benedetto Marcello, *Le Théâtre à la mode (1720)*, introduction, traduction et notes de Jean-Philippe Navarre, Paris, Ed. du Cerf, 1999, p. 35.

² Frontespizio : *Ariodante*, drama per musica del Dottore Antonio Salvi, Fiorentino, dal rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo, all'altezza serenissima elettorale di Carlo Filippo di Najuburgo, Conte palatino del Reno ed elettore del sacro romano imperio. In Venezia, Marino Rossetti. Dedicata di Alessandro Mauro Impresario.

L'écriture à l'épreuve du théâtre

Lorsqu'on observe les adresses aux lecteurs des livrets de notre corpus, on retrouve des réalités concernant les conditions d'écritures qui ont trait à des contraintes matérielles prenant le pas sur la dimension poétique.

La brièveté des délais d'écriture

En fonction des commandes, des données de l'espace scénique et dramaturgique, les librettistes regrettent souvent de devoir écrire sous une contrainte temporelle. Casti, par exemple, croque cette constante dans son méta-mélodrame, *Prima la musica*, dans la dernière scène :

Or se tutti son d'accordo,
Se nessuno è muto, o sordo,
Se la musica è già pronta,
Se il libretto non si conta,
Se vestiario, se scenario,
Se gli attori, i suonatori,
Se ogni cosa in somma è lesta,
Se chi paga e dà la festa
Vuole e ordina così,
Sarà cosa facilissima
Di far l'opra in quattro dì.

Ce ne sont pas quatre mais huit jours qu'évoque par exemple Carlo Vedova dans son adresse *Al lettore* : « Nel ristretto termine di otto giorni, che mi furono assegnati per scriverlo, credei non dover perdere neppur un momento in riandar le storie ». Ces brefs délais de rédaction expliquent notamment la libre adaptation du texte source, dont on ne retrouvera que les noms et les amours, mais « i primi vestiti di altro carattere, i secondi condotti da un nuovo particolare capriccio ».

Aléas du spectacle

Venise, où la scène lyrique est particulièrement prolifique, est le contexte où les librettistes sont soumis aux aléas du spectacle avant les questions poétiques :

Le bon poète moderne s'arrangera pour que ses personnages sortent souvent sans motif ; ils s'éloigneront l'un à la suite de l'autre après avoir chanté la *canzonetta* de rigueur. [...] L'opéra comptera toujours six personnages, mais on s'arrangera pour que deux ou trois rôles soient écrits de façon qu'au besoin on puisse les supprimer sans nuire à l'intrigue du drame. [...]¹

¹ Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, a cura di Andrea d'Angeli, Milano, Ricordi, 1956, p. 34.

Aureli, dans la préface de son *Medoro* (1658), est symptomatique de l'époque, par son besoin de se justifier et de se plaindre de n'être qu'un exécutant dans « l'affaire opéra » : « scrivo per il veneto teatro e chi spende ». Un demi-siècle plus tard, ce sera pire encore :

Avant de composer l'opéra, le poète moderne, réclamera au Directeur une liste précise de la quantité et de la qualité des scènes qu'il souhaite, afin de les introduire toutes dans le drame. Si les apprêts d'un sacrifice, d'un festin, ou d'une descente de ciel en terre, ou tout autre spectacle, y interviennent, il veillera à bien s'entendre avec les machinistes pour savoir de combien de dialogues, monologues, d'ariettes, etc, il doit allonger les scènes précédentes afin qu'ils puissent commodément préparer chaque chose, même si pour cela l'opéra devient languissant et l'auditoire s'ennuie profondément¹.

Malgré les réserves « classiques » et les plaintes des auteurs dans leurs adresses à leurs lecteurs, Venise est symptomatique de la situation des librettistes, à une époque où elle est plus enviable que celle des compositeurs.

Tyrannie des règles d'Aristote

Pour le *dramma per musica*, comme pour le théâtre parlé, les règles d'Aristote ne sont évoquées que pour justifier de leur détournement, comme le fait Lalli, en 1715 :

Per quanto mi è stato possibile, ho procurato di non allontanarmi da quel gran poeta, e nello stesso tempo accomodarmi alle durissime leggi del teatro. L'unità del luogo e dell'azione, che sono i due severi tiranni di chi scrive per la scena, sono state da me osservate fin dove si è potuto, per essere il suddetto poema molto vario tra se stesso per poterlo attaccare a qualche verisimile condotta.

Si les écrivains de théâtre les évoquent, comme Jacopo Martello, ils en ont une perception beaucoup plus détachée que les Français de la même époque. Ainsi, concernant l'unité de temps, le critique en appelle à la comédie espagnole pour expliquer les libertés prises par rapport aux modèles grecs et français :

L'unità del tempo e del luogo fa gran figura fra' zelanti tragici d'oggi perché là si crede maggior perfezione ove è maggior semplicità, e a questa ragione aggiugon l'esempio delle greche tragedie e ancora delle francesi. Io nondimeno sempre sono stato di sentimento che l'uditore perdoni agevolmente alla favola, o azione tragica, l'allungarsi a spazio maggiore di un giorno. In fatto sono state in grandissima riputazione le commedie spagnuole, nelle quali si vedono neglette queste prescrizioni di tempo in tal guisa che alcuna volta esce in principio della commedia un fanciullo, che poi nella fine vecchio vi comparisce².

¹ *Ibid.*, p. 35. On retrouve exactement la même charge dans la satire de Pier Jacopo Martello, où, dialogant avec le poète, Aristote prévient celui qui a la folle idée de composer un mélodrame de prendre en considération tous les éléments du spectacle, extérieurs à la question de l'action, cf. Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna [1714]*, in *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal Sergio Noce, Bari, 1963, p. 281.

² Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna [1714]*, in *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal Sergio Noce, Bari, 1963, p. 209. On retrouve la même critique dans la satire de Benedetto Marcello, selon lequel

Il justifie ensuite l'unité de lieu prise au sens large comme une ville et ses alentours, du moment que les changements de décor peuvent se faire à vue et que les personnages, selon la vraisemblance, peuvent les parcourir en un jour. Il en va de même pour les libertés prises par rapport à l'action :

E poi se la tragedia fu instituita per muover gli affetti al compatimento delle disgrazie avvenute a chi non tante ne meritava, e per infonder negli animi terrore di que' delitti, che anche commessi con qualche umana, se non divina, ragione si vedono severamente puniti, egli è uopo eccitar l'uno e l'altro movimento circa ad un solo obbietto, perché se più azioni si rappresentassero in scena, il senso, che tanto è minore quanto è intento a più cose, divagherebbe o con poca o senza alcuna movizione¹.

Nous avons vu que la comédie espagnole était une des influences de Cicognini par exemple, qui, à son tour, influencera les livrets vénitiens. D'une manière générale, dans les livrets de notre corpus, la seule unité qui sera presque toujours respectée est l'unité de lieu (palais d'Atlante, île d'Alcina, forêt ou auberge). En revanche, l'unité de temps n'est jamais évoquée et ne semble pas une question qui pose problème. Toutefois, l'unité d'action est la plus malmenée, paradoxalement par ceux qui en parlent et légitiment leurs entorses par la dure loi du spectacle.

Entre la naissance de l'opéra monteverdien et de la tragédie lyrique française dans une atmosphère de cour, raffinée et close, et l'*opera seria*, la donnée fondamentale est la diversité de lieux et donc cette entité est difficilement définissable. À la base de la sensationnelle fertilité productive de l'opéra italien, il y a un solide ensemble de conventions opératives et formelles, souvent tacites, qui permettent au librettiste et au compositeur de s'entendre rapidement, économisant le temps et les efforts qu'ils pouvaient consacrer à l'élaboration de l'œuvre et à l'écriture du texte comme de la musique. Le public théâtral participe inconsciemment de ces conventions, en évaluant la nouveauté de chaque œuvre par rapport aux expériences théâtrales faites dans les années précédentes. Il en résulte une forte tendance à l'uniformité stylistique : dans la surabondance de nouveautés à flux continu, l'histoire de l'opéra italien n'est pas marquée par d'audacieuses et soudaines innovations stylistiques et

le librettiste « écrira tout l'opéra sans en suivre aucunement l'action, mais plutôt en le composant vers par vers, afin que le public, ne saisissant pas l'intrigue, reste jusqu'à la fin par curiosité. Le bon poète moderne veillera surtout à ce que tous les personnages sortent souvent de scène sans raison, et qu'ils partent un à un en chantant l'habituelle Canzonetta », *op. cit.*, p. 35.

¹ *Ibidem*, p. 210.

formelles, ni par des programmes de poésie publiquement proclamés, contrairement à l'opéra français. Néanmoins, nous essayons de réfléchir sur ces catégories, qu'elles soient antérieures à la création ou établies *a posteriori*, et donc employées avec une part d'anachronisme.

Le « théâtre d'opéra »

Il n'y a rien d'étonnant à la reprise d'un même sujet entre théâtre parlé et chanté, dans la mesure où la tragédie française a connu des formes intermédiaires entre chant et déclamation. L'opéra naît pour imiter ce que les lettrés florentins de la Camerata de' Bardi imaginaient être la tragédie antique. De même, les premiers tragiques français (auteurs de ce genre « impur » et marginalisé par la tragédie classique dont il est le laboratoire) comme Garnier, Montchrestien ou Mairet, ont été tentés d'insérer des chœurs dans leurs pièces, sur le modèle de Sénèque. D'après Olivier Rouvière, même des auteurs de l'âge classique, comme Pierre Corneille, ont longtemps perpétué l'usage, pour les moments de solitude et d'introspection, de stances, qui sont déjà, par leur rythme et leur versification, des textes d'airs d'opéra¹.

La tragédie représente un mirage pour les auteurs aux aspirations réformatrices. Si, par son origine antique, elle est liée au rituel et au sacrifice, comme le rappelle Olivier Rouvière², elle prend en Italie une forme mélodramatique. Dans ce « pays sans théâtre », la vitalité des formes dramatiques italiennes – drames sacrés des Jésuites, *commedia dell'arte*, *dramma per musica* –, a paradoxalement constitué un obstacle à la quête d'un véritable théâtre. En France, le contexte était plus favorable à l'éclosion de ce genre dominant et apparemment unitaire que devient la tragédie classique, qui devient vite un modèle pour les poètes italiens. Les critiques italiens qui réfléchissent sur la *tragedia* italienne regrettent souvent l'absence de genre constitué, imputable à un problème de langue : la langue nationale, le Toscan, se montrerait rebelle au dialogue dramatique et ne pourrait passer à la scène contrairement au parler dialectal utilisé par les *comici*. Nous pouvons prendre en exemple un personnage toscan dans l'opéra vénitien : chez Bissari, c'est justement un bouffon, Aniello, « che nei limiti della lingua toscana figura un Pulcinella »³. Peut-on y voir une étape intermédiaire entre la tentative d'inventer une langue toscane apte à la déclamation pour réaliser le projet d'une tragédie

¹ Le comparatiste, musicologue et journaliste en veut pour preuve par exemple le traitement si mélodieux des stances du *Cid* par Massenet, *op. cit.*, p. 51.

² Olivier Rouvière, *Métastase. Pietro Trapassi, musicien du verbe*, Paris, Hermann, 2008, p. 48-49.

³ *Angelica in India, istoria favoleggiata con dramma musicale*, de Pietro Paolo Bissari, Vicenza, Heredi Amadj, 1656.

italienne et, au siècle suivant, à défaut d'une véritable tragédie parlée, l'application des « bonnes règles de la poésie dramatique à l'opéra *seria* »¹. En effet, parlant de la *tragedia*, des auteurs comme Pier Jacopo Martello définissent en réalité le *melodramma*, ou l'*opera seria*, terme employé aujourd'hui mais qui apparaît notamment comme le titre d'un des nombreux méta-mélobdrammes qui brossent par la satire² un portrait forcément caricatural de l'opéra de leur temps. Le « genre » *opera seria*, sur lequel nous reviendrons en détail, est donc d'emblée défini davantage par ce qu'il ne devrait pas être que par des prescriptions programmatiques.

I. La fortune sérieuse

Une des influences principales de l'*opera seria* est la tragédie française, comme le montre en détail François Lévy, dans sa thèse³.

1. Épuration et grossissement du texte source : le cas des *Bradamante*

Le cas des *Bradamante* illustre à merveille ces va-et-vient continuels entre Italie et France, ainsi qu'entre comique et tragique. Cet exemple de réécriture illustre le choix d'un épisode grossi à la loupe, qui connaît une fortune sérieuse, de la France à l'Italie.

Roger et Bradamante, ou les époux modèles

Bradamante est une guerrière chrétienne, fille d'Aymon, dont les exploits tout au long de l'épopée n'ont rien à envier à ceux de son frère, le preux Rinaldo, et ceux du grand Orlando. Mais nous ne nous attarderons pas sur ces exploits puisqu'ils sont absents des scènes de théâtre, qui préfèrent les amours aux armes. Comme nous l'avons évoqué en parlant d'Atlante, c'est elle qui détruit la première fois les enchantements du magicien pour retrouver

¹ Isabelle Moindrot explique ainsi la réforme de l'opéra *seria* « en l'absence de véritable tragédie parlée », cf. *L'opera seria ou le règne des castrats*, Paris, Fayard, 1993, p. 85.

² Nous citons en particulier trois de ces méta-mélobdrammes *L'impresario delle isole Canarie* de Métastase (musique d'Albinoni, Venise, 1725), *L'Opera seria* de Calzabigi (musique de Gassman, Vienne, 1769) et *Prima la musica e dopo le parole* de Casti (musique de Salieri, Vienne, 1786), publiés avec quatre autres par Francesca Savoia, *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, Genova, Costa e Nolan, 1988. Ces opéras, représentés avec succès à l'époque, ont en commun avec le pamphlet *Il Teatro alla moda* de Benedetto Marcello (1720) et la comédie de Goldoni inspirée de Métastase, *L'impresario delle Smirne* (1760), la dimension satirique du regard porté sur l'opéra de leur temps.

³ François Lévy, *De la tragédie lyrique au melodramma, l'influence du modèle tragique français sur la réforme de l'opéra italien (1690-1731)*, Thèse dirigée par Philippe Berthier, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2004.

enfin son bien-aimé : c'est l'occasion pour le poète d'évoquer la naissance de leur amour¹, alors qu'elle est chrétienne et que lui est sarrasin et combat dans le camp opposé. Leur bonheur est de courte durée car Ruggero est emporté par l'hippogrieffe sur l'île d'Alcina, et là encore c'est Bradamante qui envoie Melissa avec l'anneau magique pour le sauver. Lorsqu'il est prisonnier du palais d'Atlante pour la deuxième fois, et que Bradamante est à nouveau désespérément à sa recherche, c'est encore Melissa qui lui révèle la vérité, expliquant par la même occasion le fonctionnement du palais. Comme Ruggero n'a pas su tirer profit des recommandations d'Astolfe, Bradamante, bien que prévenue, tel Orphée, cède à son désir de contempler la personne aimée et tombe dans le piège d'Atlante. C'est Astolphe grâce à son cor qui rompra l'illusion et ils se retrouvent plus amoureux que jamais, se promettent mariage et baptême pour Ruggero, condition préalable². À la moitié de l'épopée, ils sont loin d'être arrivés au bout de leurs peines et il leur reste encore de nombreux chants avant de goûter au bonheur conjugal. Pénélope guerrière, Bradamante attend donc que son héros ait terminé une sorte d'apprentissage moral pour être digne d'elle. Si elle est en tous points parfaite et sera un gage de sérieux pour les dédicataires des livrets, l'Arioste lui prête néanmoins un seul défaut : la jalousie, justifiée par les nombreuses inconstances de Ruggero³. Le chantre épique ne manque pas d'ironie au sujet du beau séducteur, notamment lorsque, accompagné de Bradamante, ils se mettent en route vers Vallombreuse et rencontrent une belle dame explorée⁴. Partant défendre la veuve et l'orphelin, les deux amoureux se perdent à nouveau et Bradamante se morfond mais, loin de s'adonner aux travaux d'aiguille, défoule sa rage, notamment sur les sarrasins qui passent à sa portée.

Mais ce rapport jaloux s'inverse dans les trois derniers chants, où Ruggero doit composer avec sa jalousie envers Leone. Dans cet épisode bien circonscrit, qui représente le dernier rebondissement de leurs aventures avant le mariage, Ruggero comme Bradamante ont

¹ « Plus que ses yeux, plus que son cœur, plus que sa propre vie, Ruggero l'aima du jour où, ayant levé son casque pour lui, elle fut blessée grâce à cette circonstance. Il serait trop long de dire comment et par qui, et combien longtemps, par la forêt sauvage et déserte, ils se cherchèrent ensuite nuit et jour, sans avoir pu jamais se retrouver, sinon ici », IV, 41.

² « Ruggero regarde Bradamante, et Bradamante regarde Ruggero. Tous deux s'étonnent hautement qu'une illusion ait pu tromper pendant tant de jours leur âme et leurs yeux. Ruggero serre dans ses bras sa belle dame qui devient plus vermeille que la rose ; puis il cueille sur sa bouche les premières fleurs de ses heureuses amours. Bradamante est disposée à donner à Ruggero toutes les faveurs qu'une vierge sage peut accorder à son amant, sans que l'honneur en soit atteint. Elle dit à Ruggero que s'il ne veut pas la voir rester insensible et rebelle à ses désirs, il doit la demander pour épouse à son père Aymon ; mais il faut auparavant qu'il reçoive le baptême », XXII, 32, 34.

³ Outre Alcina des chants VI à VIII, Angelica au chant X, 35-115 et Marphise au XXXI, 6, 78, 79.

⁴ « Roger, toujours humain, toujours courtois envers tous, mais surtout envers les dames, n'a pas plus tôt vu les larmes couler le long du visage délicat de la dame, qu'il en a pitié et qu'il brûle du désir de connaître la cause de son affliction », XXII, 37.

toutes les caractéristiques des héros tragiques, amoureux et empêchés et on comprend aisément qu'ils constitueront le sujet de prédilection du théâtre français et du *dramma per musica* équilibré de Métastase. Rinaldo, devenu le compagnon d'armes de Ruggero qui se fait baptiser en compagnie de la fine fleur des paladins de Charlemagne, trouve qu'il n'est pas de meilleur parti pour sa sœur que son bien-aimé. C'est sans compter l'ambition contraire de son père qui rêve d'une alliance plus prestigieuse entre sa fille et Leone, fils de l'empereur grec Constantin¹. Les parents se montrent inflexibles aux prières de leurs enfants et la situation semble actée². Roger, désespéré, ne voit d'autre solution que d'aller combattre les Grecs aux côtés de leurs adversaires les Bulgares, afin de tuer son rival sur le champ de bataille. De son côté, Bradamante, qui sait que Ruggero est le seul à pouvoir lutter à armes égales contre elle, convainc Charlemagne de publier une condition à son mariage : elle n'épousera que celui qui la vaincra en combat singulier³. Pendant ce temps, Roger terrasse les Grecs, mais repousse les propositions des Bulgares⁴, tout à son désir de tuer Leone ; il ne se rend pas compte qu'il franchit la frontière et passe la nuit dans la ville de la sœur de Constantin, Teodora, dont il a abattu le fils lors des combats. Fait prisonnier pendant son sommeil, il ne doit son salut qu'à son pire ennemi, Leone lui-même, impressionné par sa bravoure, au-delà des bornes territoriales. Lui devant la vie, Ruggero ne peut refuser la faveur que lui demande son nouvel ami, celle de combattre Bradamante à sa place. Il s'exécute mais s'enfuit ensuite, résolu à mourir au fond des bois. Melissa vient guider Leone qui le cherche. Ils se retrouvent et rivalisent de grands sentiments. Ruggero raconte tout à Leone et se montre prêt à un sacrifice héroïque⁵. Leone, à son tour, fait preuve d'une égale grandeur d'âme⁶ et rend bien volontiers Bradamante à celui qui la mérite, racontant tout à Charlemagne et convaincant Aymon

¹ « Ils parlaient ainsi, ignorant qu'Aymon, avec l'assentiment du fils de Pépin, avait écouté ces jours derniers les propositions de l'empereur grec Constantin, qui lui avait fait demander la main de sa fille pour son fils Leone, héritier de ses vastes États. Le jeune homme, ayant entendu parler de la vaillance de Bradamante, s'en était épris sans l'avoir vue », XLIV, 12.

² Chant XLIV, 36, 38.

³ Chant XLIV, 70.

⁴ « Roger leur répond de choisir pour leur capitaine ou pour leur roi celui d'entre eux qui leur conviendra le mieux ; quant à lui il ne veut ni bâton de commandement ni sceptre ; il ne veut pas non plus entrer dans Belgrade. Ce qu'il veut, c'est poursuivre Leone avant qu'il se soit éloigné davantage et qu'il ait repassé le gué. Il ne veut point perdre sa trace, qu'il ne l'ait rejoint et mis à mort », XLIV, 98.

⁵ « Mais puisque je suis séparé d'elle, laisse-moi quitter la vie, car j'aime mieux mourir que vivre sans Bradamante. Du reste, tu ne saurais la posséder légitimement tant que je vivrai ; nous sommes, elle et moi, unis déjà par les liens du mariage, et elle ne peut avoir deux maris en même temps », XLVI, 37.

⁶ « Non seulement cette découverte ne change pas son amitié pour Ruggero, mais elle l'accroît au point qu'il ne souffre pas moins des maux de Ruggero, que Ruggero lui-même. Pour le lui témoigner, pour lui montrer qu'il est digne fils d'empereur, il ne veut pas être vaincu en générosité par lui, s'il doit céder pour tout le reste », XLVI, 39.

d'accepter Ruggero comme gendre¹. Enfin, la question politique se règle d'elle-même puisque Ruggero devient roi des Bulgares, venus en délégation à la cour de Charles pour lui offrir le trône² et, à ce titre, sied enfin à l'ambitieuse Beatrice, mère de Bradamante³. La matière de ces trois derniers chants constitue une intrigue bien construite en elle-même et il est tout naturel qu'elle ait été reprise avec peu de variantes au théâtre puis à l'opéra.

Comme nous l'avons vu, le livret de Bissari⁴, à la différence de ceux que nous allons évoquer ici, n'est pas centré sur le seul épisode des trois derniers chants ni sur le seul personnage de Bradamante. Pourtant, c'était l'héroïne éponyme, gage de sérieux et de valeur, qui pouvait seule être à la hauteur d'un dédicataire prestigieux⁵ : « Alla grandezza d'anima di V. S. Illustrissima e Reverendissima, che gareggia con quella de' suoi natali, non ardiria presentarsi, che una Bradamante »⁶. On retrouve cette attitude face au sujet traité chez Caterino Mazzolà qui offre son *Ruggiero* au nouveau marié qui a été son protecteur, Andrea Memmo. Le dédicataire est sûrement une raison suffisante pour expliquer que l'homme du couple soit choisi comme héros éponyme, alors que, comme chez Métastase, c'est Bradamante qui fait l'objet de la plus grande attention en termes de caractérisation et de complexification. C'est d'ailleurs l'héroïne éponyme des autres pièces parlées ou chantées qui nous occupent. Nous avons choisi ici d'envisager les œuvres dans un ordre chronologique, même si la seule filiation, non pas explicite mais plausible, que nous ayons pu établir est celle entre les opéras de Mazzolà et Métastase.

¹ « Puis il s'adresse d'une manière si efficace à l'obstiné duc Aymon que, non seulement il l'émeut, l'entraîne et lui fait changer de sentiment, mais qu'il le fait consentir à aller lui-même supplier Ruggero de lui pardonner et de l'accepter pour beau-père, lui promettant enfin la main de Bradamante », XLVI, 64.

² « Ruggero accepta le trône et consentit à leurs prières ; il promit de se rendre en Bulgarie dans trois mois au plus tard, si la fortune n'avait pas autrement disposé de lui. Leone, ayant appris cette décision, dit à Ruggero qu'il pouvait se fier à sa parole, et que, puisqu'il était roi des Bulgares, la paix était faite entre eux et Constantin », XLVI, 71.

³ « Aucune des qualités qu'on admirait chez Ruggero n'avait pu émouvoir l'ambitieuse mère de Bradamante, et lui faire aimer le généreux chevalier ; il n'en fut pas de même quand elle l'entendit appeler du nom de roi », XLVI, 72.

⁴ Notons un peu plus tard la réécriture de l'épisode par Ascanio Pio di Savoia dans un intermède analysé par Irène Mamczarz in *Le théâtre Farnese de Parme et le drame musical italien (1618-1732)*, Firenze, Olschki, 1988, et mis en perspective avec les réécritures de l'Arioste en France notamment dans *Id., Le masque et l'âme, de l'improvisation à la création théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 61-63. D'après la description qu'en donne Irène Mamczarz, cet intermède est à placer du côté de notre section « règne des magiciens » dans la mesure où il met en scène des épisodes similaires à ceux choisis par Bissari ou Ortensio Mauro dans leurs *melodrammi* : Bradamante et Melissa affrontent Atlante à dos d'hippogriffe et détruisent son palais enchanté, libérant Ruggiero en même temps que les autres chevaliers prisonniers du magicien.

⁵ Il s'agit de l'abbé Vittorio Grimani Calergi, propriétaire du théâtre où est jouée la *Bradamante*.

⁶ *Bradamante, dramma per musica* de Pietro Paolo Bissari, Venise, Valvasense, 1650, p. 5.

***La cortesia di Leone a Ruggiero* de Giovanni Villifranchi (1600)¹**

La première reprise italienne des trois derniers chants de l'Arioste est due à Giovanni Villifranchi, poète originaire de Volterra, qui participe à la conception du carnaval de 1612 avec Rinuccini, Adimari, Cicognini à Florence. Membre de plusieurs académies, i *Sepolti* à Volterra, gli *Intronati* à Sienne, puis la *Crusca*, il fut poète à la cour des Médicis. Comme Bissari, dans la *lettera dedicatoria*, il compare le mariage de Ruggiero et Bradamante à celui de Marc'Antonio Maffei et Caterina Gotta, la famille Maffei étant dédicataire de ses pièces et responsable de la plupart des informations biographiques dont on dispose². Fidèle au texte source dont il reprend une grande partie des vers, Villifranchi est aussi le premier auteur à transcrire pour la scène ces textes originellement conçus pour la seule lecture, bien que présentant des prédispositions particulières pour le jeu. La réécriture de l'Arioste est une exception dans l'œuvre du poète de Volterra, courtisan auprès des Médicis, qui puise en général son inspiration chez l'autre poète ferrarais, le Tasse. D'ailleurs, si certaines parties, signalées par des guillemets dans l'édition, sont directement reprises de l'épopée et si la trame est fidèle à l'Arioste, le traitement des personnages tend à une « tassisation ». C'est ce que montre Linda Pirruccio dans son introduction à la pièce qu'elle édite³ : par un jeu d'autocitations et des questions de registre, le personnage de Bradamante est rapproché d'Erminia, comme Ruggiero a des traits communs avec un personnage tiré non pas de la *Gerusalemme liberata* comme la première mais d'une tragédie du Tasse, *Torrismondo*.

***La Bradamante* de Robert Garnier (1582)**

La première tragicomédie française, que certains considèrent comme le chef-d'œuvre de Robert Garnier, est donc tirée de l'épisode final de l'Arioste⁴. Aymon, le père de Bradamante, qui prend ici une plus grande dimension que dans l'épopée, refuse le mariage de sa fille avec Roger, qu'il juge indigne d'elle. Il représente le père despotique qui s'inquiète peu des sentiments de ses enfants et aime son futur gendre pour son intérêt personnel : « Ce que je prise plus en si belle alliance/C'est qu'il ne faudra point desbourser de finance./Il ne

¹ *La cortesia di Leone a Ruggiero, favola scenica* di Giovanni Villifranchi, Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1600, in Linda Pirruccio, *Giovanni Villifranchi, La 'fabbrica' delle favole sceniche di Tasso e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 335-378.

² Linda Pirruccio, *op. cit.*, p. 15-75.

³ *Ibidem*, p. 175-221.

⁴ Sur la fortune française de *Bradamante*, voir Alexandre Cioranescu, *op. cit.*, t. I, p. 312-319. Voir également l'essai fondamental de Sara Mamone, *Firenze e Parigi. Due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Milano, Silvana Editoriale, 1988, où sont évoquées différentes adaptations de l'Arioste en France, de la fête pour les enfants royaux à Saint-Germain en Laye (2 août 1611), le ballet *Bradamante* (1616), les ballets *La délivrance de Renaud* (1617) et *Tancredi* (1618).

demande rien ». Lorsque Renaud intervient pour soutenir sa sœur, la fureur du vieillard ne connaît plus de bornes et il traite le preux chevalier comme un enfant pris en faute : « Arrogant, plein d'audace/Oses-tu proférer ces mots devant ma face ?/ Que l'as-tu accordée ? impudent, eshonté ! ». L'acte II est constitué par le drame familial : discussion entre le mari et la femme, le père et le fils, la mère et la fille, sur un ton familial, dans un univers bourgeois de comédie. Si Garnier donne à ce personnage dont les traits étaient présents mais moins accusés dans l'épopée, un rôle de premier plan, il reproduit fidèlement l'action du poème dans l'acte III. Il n'introduit pas de rencontre entre Roger et Bradamante, ni de duo amoureux. Roger combat Bradamante, sous le nom de Léon, et disparaît ensuite. Sa sœur, Marphise, qui ne veut pas se résoudre à son mariage avec Léon, provoque ce dernier qui cherche alors son ami inconnu. Il le retrouve et, touché par sa générosité, renonce à son projet. Aymon ne s'oppose plus au mariage car, entre-temps, Roger vient d'être élu roi des Bulgares, et ce retournement de situation a le don de vaincre la résistance du vieillard. Garnier introduit des personnages nouveaux, tous secondaires : Naymes, duc de Bavière, la Roque, valet de Renaud, La Montagne, gentilhomme de la maison d'Aymon, qui fait le récit du duel des deux héros, et Basile, écuyer de Léon. Le mérite du poète est d'avoir choisi un sujet plein de vie et de mouvement, qui donne un intérêt original à sa tragédie. Il inaugure un genre nouveau et ouvre au théâtre la voie de l'inspiration moderne, par contraste avec la tragédie oratoire, copiée sur l'antiquité. Elle est à l'origine de toute une inspiration chevaleresque et nationale dans la tragicomédie. On y trouve déjà tout ce qui caractérise ce genre : un sujet moins noble que la tragédie, et constitué par une aventure amoureuse, une action qui ne respecte pas les unités dramatiques, un mélange du tragique et du comique, un dénouement heureux, le tout dosé avec un art et une précision qui ne se retrouvent pas toujours dans les tragicomédies qui viennent ensuite. Il semble que Garnier l'ait composée en vue de la représentation. Il le dit à la fin de son argument, priant « celui qui voudrait faire représenter cette Bradamante d'user d'entremets pour séparer les actes ». On ne sait si elle fut jouée du vivant de son auteur, mais elle était encore jouée dans le premier quart du siècle suivant, par des comédiens de province. Presque toute la tragicomédie française se développe sous le signe de cette Bradamante. Le même sujet est repris à la veille de l'époque classique par Gauthier de Coste de La Calprenède.

La *Bradamante*, tragicomédie de Gauthier de Coste La Calprenède (1637)

L'action de cette pièce correspond à celle de Garnier, mais elle est conduite suivant une ressemblance entre Roger et *Le Cid* de Corneille, La Calprenède s'étant laissé guidé par une affinité des circonstances dans lesquelles se trouvent les deux héros, obligés de choisir entre leur devoir et leurs sentiments. Le duel entre Roger et Bradamante a lieu sur la scène même devant l'Empereur et toute sa cour. Par son mélange continu du comique avec le sérieux, par ses tirades lyriques, par la variété des actions, elle est une des tragicomédies les plus caractéristiques de l'époque, sa complexité et son allure romanesque traduisent le caractère de l'auteur qui fut davantage un romancier qu'un dramaturge.

***Bradamante*, tragédie de Thomas Corneille (1695)**

Nous ne présentons pas en détail la *Bradamante* de Thomas Corneille déjà bien analysée par Alexandre Cioranescu¹, mais nous reprenons ses conclusions. À la fin du XVII^e siècle, le temps est révolu « où Montaigne préférerait Bradamante à Angélique » et où les combats des femmes contre les hommes ne donnaient pas naissance à des doutes certains sur leur beauté qui ne pouvait qu'aller de pair avec une définition très restreinte de la féminité. L'essai de donner au théâtre une action purement romanesque, et dans laquelle la psychologie des personnages ne joue pas le premier rôle, est destiné à échouer. Cioranescu y voit la preuve que le temps de la tragicomédie est passé et que le goût pour la littérature chevaleresque, s'il ne s'est pas tout à fait perdu, est obligé de se cacher dans de petits genres et dans des productions médiocres, toujours en marge de la « vraie littérature ». C'est dans cet espace que se situe, selon lui, le livret de Pierre-Charles Roy.

***Bradamante*, tragédie lyrique en cinq actes, sur un livret de Pierre-Charles Roy (1707)²**

La tragédie lyrique de La Coste eut les honneurs de la représentation mais n'obtint aucun succès³. Pour les mêmes raisons que la tragédie de Thomas Corneille, le public français ne pouvait faire bon accueil à une pièce ayant pour personnage principal une femme guerrière. La reprise de la source est d'autant plus étonnante que le librettiste semble s'être rendu compte des désavantages du récit et s'est efforcé d'en améliorer les situations. C'est ainsi

¹ Alexandre Cioranescu, *op. cit.*, t. II, p. 78-80.

² *Bradamante*, tragédie mise en musique par M. La Coste, sur un livret de Pierre-Charles Roy, Paris, Christophe Ballard, 1707 (musique de Louis La Coste, Académie royale de musique).

³ Alexandre Cioranescu, *op. cit.*, t. II, p. 84.

qu'il se propose de retoucher le caractère de Léon, que l'Arioste « n'avait pas dépeint du côté de la valeur ». Il nous fait donc croire que Roger lui-même décide qu'il est de son devoir de venir à l'aide de son protecteur à son insu. Ce dernier s'en trouve moins sympathique mais la cohérence dramatique est sauvée puisqu'il explique que Roger n'a pas dérobé les armes de Léon mais a recours aux subterfuges de Mélisse qui lui donne des armes semblables à celles du prince de Grèce. La tragédie lyrique voit donc, en toute logique, le retour du merveilleux et la réapparition de la magie, dès le prologue dominé par Mélisse, des Fées et Atlant, qui seconde les héros : « Je mets toute ma gloire à servir les héros/dont la valeur protège l'innocence ». La conclusion reste la même, un geste de générosité en appelle un autre, et les deux amants sont enfin réunis.

Alors qu'en France, après Quinault, aucun librettiste ne semble pouvoir l'égaliser et les adaptations successives de l'Arioste ne s'efforcent qu'en vain de l'imiter et de prendre son ton, nous assistons à une évolution inverse de l'autre côté des Alpes où le même épisode va être adapté dans les genres qui, à l'époque, ont les honneurs du public comme des théoriciens, la *tragedia* dans le théâtre parlé dont le *melodramma* se veut la transposition sur la scène lyrique. Tout en tirant leur sujet de la littérature romanesque, les œuvres qui vont suivre développeront l'analyse des caractères et des sentiments, propre aux plus belles pages de l'*opera seria*.

La *Bradamante* de Luisa Bergalli (1747)

Si Luisa Bergalli reprend bien les derniers chants de l'épopée, elle réintroduit la magie redevenue à la mode, à l'instar de Carlo Gozzi dans ses comédies vénitienes. Si la pièce s'ouvre sur le combat de Ruggero¹ et Bradamante sous les remparts de Paris et les yeux de Carlo – comme dans un roman, elle commence par la fin de l'épisode, faisant trouver une unité de temps inhabituelle à l'intrigue, la deuxième scène est dominée par Melissa qui, à l'instar de Bradamante s'adressant à l'Atlante d'Ortensio Mauro, se lance dans une tirade sur le bon usage de la lecture des astres. Il faut se montrer ouvert à son destin, et, si on l'entrevoit, ne pas vouloir le changer, ce qui serait un non-sens. La dramaturge vénitienne modifie en outre l'épisode de l'Arioste dans la mesure où Ruggero accepte de combattre Marfisa qui veut défendre Bradamante, tout en espérant la faire plier non plus par les armes seules mais par

¹ Le prénom du chevalier fait l'objet de variations que nous reproduisons, en fonction des auteurs : « Rugero » pour Marchi, « Ruggero » pour Bergalli, « Ruggiero » pour Mazzolà et Métastase.

l'amour : « Non ho bisogno in questo/Giorno dell'armi sole/Ma del tuo cor, ma de' consigli tuoi » (II, 1). Les dialogues et duos d'amour sont mis à l'honneur, ainsi que la magicienne qui joue un rôle de premier plan, non seulement dans la résolution mais aussi au cours de l'intrigue, soutenant Bradamante et la rassurant sur l'amour de Ruggero (II, 8). Si l'épisode réécrit est bien tiré des derniers chants, l'esprit de la pièce est marqué par l'ensemble de l'épopée, y puisant les sources du merveilleux que le public vénitien de l'époque attend sur la scène.

Bien loin de ces infléchissements, Caterino Mazzolà revient à une orthodoxie de l'épisode ariostesque, tout en introduisant des figures caractéristiques de l'opéra réformé, là où Luisa Bergalli n'avait ajouté aux personnages de l'Arioste qu'un « ambassadeur des Bulgares » nécessaire au dénouement, Segeste.

***Ruggiero, opera seria* de Caterino Mazzolà (1769)¹**

Mazzolà réintroduit la figure du personnage de Gano. Il est le traître originel, celui de la *Chanson de Roland*, dans laquelle la défaite de Roncevaux est due à la trahison du « mauvais père »². Le personnage, à peine évoqué par l'Arioste³, sera ensuite remis au goût du jour par Gozzi dans *La Marfisa bizzarra* (1772) où il est un hypocrite qui mène le vieux Charles par le bout du nez. Nous le retrouverons chez Casti, dans un contexte héroïcomique, autour de l'*Orlando furioso*. Aux côtés de Ruggiero, Bradamante et Leone, ce n'est plus l'empereur mais le père qui est remis à l'honneur sous le nom d'Oronte⁴. Enfin, comme le fera Métastase, il donne une épaisseur dramatique au personnage de « seconde amoureuse » Irene, qui deviendra l'épouse de Leone afin que le *lieto fine* soit parfaitement équilibré. Princesse légitime dont le trône est usurpé par le père de Leone, elle est la fille du roi des Bulgares et, venue pour se venger, elle est prisonnière de son amour pour le fils du tyran. Elle se dévoile à Ruggiero (I, 5) et dès lors, ils feront cause commune, l'intrigue politique venant soutenir la quête amoureuse. Le drame s'ouvre de manière originale sur un dialogue entre Oronte et Bradamante, opposant folie de l'amour et sagesse de la guerrière, passion et plaisir de régner. Déçu par l'infidélité de Bradamante, Ruggero la compare à la fidélité d'Irene (I, 6),

¹ *Ruggiero, dramma per musica* de l'abbé Caterino Mazzolà, 1769 (musique de Pietro Alessandro Guglielmi, Venise). Le livret, représenté avec succès, sera repris notamment à Padoue en 1779 sous le titre *Ruggiero e Bradamante, dramma per musica* (musique de Joseph Schuster, Nuovo Teatro).

² Sergio Zatti, *op. cit.*, p. 50.

³ Une strophe y fait allusion, lorsqu'il s'oppose aux noces de Ruggiero et Bradamante, XLVI, 67.

⁴ Souvenons-nous qu'Orontée est la fondatrice des amazones, figure que prend souvent Bradamante, à la fois dans l'épopée et ses réécritures.

comme contrepoint de poids dans l'économie des personnages. Toutefois, Bradamante reprend espoir grâce à l'idée du combat, qui ne germe qu'à la fin de l'acte I, qui se clôt sur un air où elle se compare à un frêle esquif dans la tempête. Au début de l'acte II, Leone est ému de l'amour et de la situation d'Irene, prémices d'un parcours initiatique qui l'amènera à renoncer à sa passion illusoire pour Bradamante. La présence du traître permet à Mazzolà une plus grande cohérence, coupant le cordon qui relie la pièce à l'épopée et faisant advenir les causes de l'action principale sur scène : Gano veut tuer Ruggiero mais il est sauvé par Leone, d'où sa dette envers lui (II, 8). À l'opposé de l'Harpagon de Robert Garnier, le père de Bradamante, à l'issue du combat, est déchiré entre sa satisfaction de voir sa fille épouser Leone et sa compassion envers elle (III, 1). Il est même pris de remords lorsqu'il la voit s'effondrer en lisant la lettre d'adieu de Ruggiero (III, 8). Les trois dernières scènes jouent sur un suspense proprement théâtral, s'éloignant de l'Arioste mais rejoignant une autre de ses adaptations : les livrets tirés du récit enchâssé d'Ariodante et Ginevra, omniprésents sur les scènes vénitiennes de 1716 à 1753, comme nous le verrons. Irène annonce à Oronte et Bradamante qu'elle a vu Ruggiero disparaître dans les flots et Leone pleurant sur la rive. Leone arrive et promet un hymen heureux à Bradamante ; il met du temps à changer ses habits humides, créant une attente enfin soldée par l'arrivée de Ruggiero, qu'il a sauvé des flots. Il épouse la fidèle Irène et, comble de générosité, offre le trône des Bulgares à Oronte.

Si l'intrigue de Mazzolà nous pousserait à y voir le filtre des nombreux *Ariodante* et *Ginevra* vénitiens à la suite de Salvi, par l'importance accordée aux figures du père et de sa relation privilégiée avec sa fille, ainsi que par le rôle fondamental du traître, sa réécriture par Métastase est plutôt filtrée par une autoréférentialité dans l'œuvre du plus grand poète de la scène lyrique.

Le maître aurait-il imité l'élève ? *Il Ruggiero* de Métastase (1771)

La reprise de la matière chevaleresque est inhabituelle dans l'œuvre de Métastase à part une parenthèse de jeunesse, comme nous l'avons vu. Raffale Mellace¹, dans son essai consacré aux derniers livrets de Métastase, émet une hypothèse à laquelle nous souscrivons pleinement. Métastase, auquel Mazzolà rend hommage dans sa préface, aurait pu à son tour être influencé par son « élève », dont le mélodrame avait été représenté deux ans auparavant et avait été distingué par Mozart à Vérone l'année suivante. Il imagine également que, selon

¹ Raffaele Mellace, *L'autunno del Metastasio, Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse*, Firenze, Olschki, 2007 : « *Il Ruggiero* : l'assimilazione olimpionica del *Furioso* », p. 65-79.

une habitude de l'époque où les jeunes écrivains soumettaient leurs œuvres à leurs pairs, Mazzolà ait remis son livret au « maître ». La lecture de la réussite de son « élève » aurait pu tout simplement donner à Métastase l'envie de réécrire à son tour cet épisode de l'Arioste.

L'autocitation : tarissement du génie ou talent visionnaire ?

Comme le notent les commentateurs contemporains comme Arteaga, Métastase ne se contenta pas d'imiter les autres, il se complut aussi à s'imiter lui-même. Le Ruggiero n'est « qu'une copie de l'*Olimpiade* »¹. Il semblerait même qu'en tant que tel, le sujet de l'Arioste était déjà un sujet métastasiens *ante litteram* avec la dette d'amitié qui impose non seulement de renoncer à son sentiment amoureux mais qui plus est, de lutter les armes à la main contre lui. Charles de Brosses dans ses *Lettres d'Italie* de 1739-40, affirmait même avec assurance que « le sujet [de l'*Olimpiade*] est tiré de l'histoire de Léon et de Roger dans l'Arioste »².

Mais comme nous l'avions remarqué pour Mazzolà, le livret de Métastase n'est pas sans regarder vers une sorte de pré-romantisme gothique, goût pour le Moyen-Âge et ses sagas, perceptible dans la description de la prison de Ruggiero (I, 5). Rossana Caira Lumetti³ évoque une gravure de Francesco Bartolozzi en 1781 pour l'édition Hérisant des livrets, qui illustre la rencontre dramatique entre les deux amants (III, 4) où Roger agenouillé baise la main de Bradamante, la suppliant de le soutenir dans sa douloureuse résolution, par un fond constitué d'une fenêtre à double cintre gothique avec un vitrail qui laisse entrevoir Clotilde élégamment vêtue, la tête appuyée sur sa main, l'écu de Ruggiero étant par terre ainsi que ses armes.

Pour en faire un opéra métastasiens, le poète a coupé les liens avec l'épopée et fait disparaître les personnages de Rinaldo et Marfisa. Il ajoute en revanche la « seconda donna » Clotilde pour les besoins génériques du *lieto fine* dans un trio amoureux déjà présent tel quel chez l'Arioste. Par ailleurs, il respecte scrupuleusement la thématique chevaleresque, même s'il élimine les invraisemblances de l'Arioste, comme le fait que Ruggiero parte tuer Leone sans le dire à Bradamante, ou le changement de sentiment de Leone. Ici, Bradamante donne très tôt la clé de cette passion qui n'est qu'un mirage : « ama il mio nome, ama il romor che intese/di mie guerriere imprese » (I, 2). Dès 1754, Calzabigi, dans sa *Dissertazione* introductive à l'édition des livrets de Métastase, visait à démontrer l'excellence de l'écriture

¹ Stefano Arteaga, *Sopra il « Ruggiero », in Osservazioni di vari letterati sopra i drammi dell'abate Pietro Metastasio*, Nizza, Società Tipografica, 1785, II, p. 77-79.

² Charles De Brosses, *Lettres d'Italie*, Paris, Mercure de France, 1986, p. 353.

³ « Le illustrazioni sceniche di alcune edizioni settecentesche di Metastasio » in Elena Sala di Felice, Rossana Caira Lumetti, *Il melodramma di Pietro Metastasio*, Roma, Aracne, 2001, p. 631-673.

mélodramatique italienne et son indépendance par rapport aux fioritures françaises de l'âge classique¹. Pourtant, un demi-siècle plus tard, se vérifie dans notre corpus une influence de la tragédie française sur l'art lyrique italien. Mais si Métastase a pu être influencé par la *Bradamante* de Thomas Corneille, autant que par l'Arioste, il l'a portée à un degré d'aboutissement qui en fait une œuvre nouvelle et non plus « seconde ».

Bradamante et l'*opera seria*, le choix des sujets et leur traitement par Métastase

Dans son testament poétique, Métastase reprend, à la suite d'Aristote, la notion d'imitation pour la distinguer de la copie. Ce faisant, il nous donne une clé de lecture de son *Ruggiero*, mais aussi de nombre de livrets « sérieux » de notre corpus, où le texte source constitue une vraisemblance suffisante. Il insiste sur l'idée que la source première ne doit pas être modifiée mais adaptée autant que possible au genre d'arrivée, en fonction des aléas du spectacle, et choisie en fonction du but du poète :

L'arte dell'imitatore si propone di dar solo la somiglianza possibile del suo originale ad una special materia, da quella dell'original differente, che elegge per la sua imitazione. [...] Consiste l'eccellenza dell'imitatore non già nell'esattezza d'un original riprodotto, ma nel difficile, e perciò mirabil uso, che egli sa far della materia con la quale si è impegnato ad imitarlo, senza mai cambiarla².

Depuis l'Arioste où elle envoie Melissa sauver Ruggiero, Bradamante passe au premier plan, selon une évolution qui serait normale dans l'*opera seria* où, nous le vérifierons dans la troisième partie, la femme remplace la magicienne. Mais ici, elle ne se compromet pas en partageant la scène avec Alcina, comme chez Haendel, où elle fait pâle figure à côté de la séductrice qui a le rôle-titre alors qu'elle n'était qu'une incartade chez l'Arioste. Elle ne partage jamais la scène avec Orlando, sauf chez Braccioli, où sa jalousie légendaire tend vers la folie. Chez l'Arioste, les deux « couples » Angelica/Orlando et Ruggiero/Bradamante fonctionnaient en écho, à égale importance dans les vingt-trois premiers vers, avec une prédominance du deuxième, à la fin de l'épopée. Pourtant, Métastase n'a pas oublié la faiblesse – et les parenthèses infidèles de Ruggiero, mais il l'attribue ici à Leone, pour justifier très habilement le retournement de situation qui permet au couple secondaire de s'unir aussi afin que la fin soit parfaitement heureuse. Ainsi Leone, dans la dernière scène,

¹ Cf. Anna Laura Bellina, « Ranieri Calzabigi : teoria e prassi melodrammatica tra Parigi e Vienna », in Christian Bec, Irène Mamczarz (dir.), *Le Théâtre italien et l'Europe, XVII^e-XVIII^e siècles*, Firenze, Olschki, 1985, p. 134.

² Metastasio, « Estratto dell'arte poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima », in *Opere*, a cura di Mario Fubini, Milano, Ricciardi, 1968, p. 557.

rend hommage à la générosité de Clotilde qui, comme la Bradamante de l'Arioste, pardonne au héros qui revient à sa « prima fiamma », son égarement passager dû à sa « giovanil leggerezza ».

Métastase choisit l'épisode où l'intervention de la magicienne est accessoire : chez l'Arioste, c'est Melissa qui aide Leone à retrouver Ruggero mais ce rôle aurait très bien pu être joué par une servante, ou un ermite (comme celui qui empêche Ariodante de se donner la mort). De façon très claire, Métastase choisit cet épisode et raye la magicienne de la liste des personnages, alors qu'elle est le rôle-titre de Haendel ou un personnage essentiel de Braccioli. De la même façon, le fou, s'il reste présent dans la *serenata*, est exclu par les autres personnages et laisse prévoir une victoire sur lui-même, par la raison. La magie n'a pas droit de cité dans l'*opera seria*, ce qui amène souvent la critique, réticente à qualifier ainsi les opéras de Haendel tirés de la matière chevaleresque, à parler d'opéras « magiques ».

Si la magie disparaît ou réapparaît en fonction de l'esthétique propre à chaque auteur, en France comme en Italie, on observe – une fois n'est pas coutume –, dans les adaptations des trois derniers chants de l'épopée, un mouvement général, au-delà des frontières, d'épuration des aspects comiques vers une fortune exclusivement sérieuse.

2. La tragédie à l'épreuve de la musique

Après avoir évoqué la question des sujets, Martello revient sur la distinction entre tragédie et comédie, qui est de l'ordre du traitement plutôt que des contenus eux-mêmes :

Non è già vero che la tragedia manchi di avvenimenti che rechino maraviglia, ma voglion essere così ben tessuti che la riuscita sia verisimile, ed in conseguenza la maraviglia, che ne deriva, sia ragionevole¹.

Et en effet, les sujets de l'Arioste qui pourront donner lieu à des comédies, contrairement à la série des Bradamante que nous venons d'évoquer, comme les amours d'Angelica et Medoro, connaissent une fortune sérieuse, mais où nous percevons une « familière étrangeté »² avec le théâtre parlé, notamment en ce qui concerne la question du

¹ Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna [1714]*, in *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal Sergio Noce, Bari, 1963, p. 206.

² « La tragédie lyrique montre ce que la tragédie dramatique ne montre pas (actions et agents merveilleux, représentations de la violence, des songes et des hallucinations). Elle le montre par d'autres moyens (musique et

statut social entre les deux amants qui forment le couple le plus transgressif de l'histoire de l'opéra.

Angelica, de l'Italie à la France – de la naissance de l'opéra à la tragédie lyrique, puis de la France à l'Italie – de la tragédie au *dramma per musica*

Si l'opéra français n'a eu de cesse de se démarquer de son rival italien, en particulier à partir des années 1670, où les théoriciens du genre cherchent à oublier les liens étroits qui rapprochent les deux écoles, la tragédie lyrique fut importée d'Italie en France, grâce aux Barberini et à Mazarin¹. Le choix du sujet pour le *Roland* de Quinault et Lully n'a rien d'un cas isolé. Déjà, le ballet de cour avait subi l'influence italienne des *balli* et mascarades florentines, romaines, bolonaises ou vénitiennes². D'une manière générale, le merveilleux mythologique français s'inspire de thématiques et de *fabula* du genre merveilleux italien, même lorsque les sujets n'entrent pas *a priori* dans le cadre générique, y compris lorsque ce dernier préexiste à la création de l'œuvre, contrairement à ce qu'on observera dans la sphère italienne. La coïncidence des sujets semble d'autant plus logique que, comme nous l'avons vu, les deux scènes lyriques partagent des circonstances de création comparables où les sujets, qu'ils soient mythologiques ou tirés des épopées de la Renaissance italienne, peuvent être reçus à plusieurs degrés de lecture, dont celui de la propagande monarchiste.

Inversement, selon le point de vue de Jean-Baptiste Du Bos :

Nos premiers faiseurs d'opéra se sont égarés pour avoir imité trop servilement des Opéras des Italiens de qui nous empruntons ce genre de spectacle, sans faire attention que le goût des François ayant été élevé par les tragédies de Corneille et de Racine, ainsi que par les comédies de Molière, il exigeait plus de vraisemblance et plus de dignité dans les poèmes dramatiques, qu'on exige au-delà des Alpes³.

danse en situations poétiques, machines, changements de lieux). Elle produit un autre effet, d'enchantement et d'horreur poétisée. Il faut souligner que cette altérité n'est pas une licence, mais une règle. De plus, une fois ces inversions effectuées, la tragédie lyrique observe les lois générales du théâtre classique : vraisemblance, nécessité, propriété. Un rapport de structure unit intellectuellement les deux scènes et les sépare réellement », Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique, une étrange familiarité*, Paris, Fayard, 2004, p. 9.

¹ Voir en particulier l'analyse de la réception française des œuvres représentées entre 1645 et 1662 par Geneviève Duval-Wirth, « Accueil et répercussions des livrets italiens à la Cour de France de la minorité au mariage de Louis XIV », in Christian Bec, Irène Mamczarz (dir.), *Le Théâtre italien et l'Europe, XV^e-XVII^e siècles*, Paris, PUF, 1980, p. 143-170 ; et plus récemment, par le prisme du merveilleux, Benjamin Pintiaux revient sur la dette des créateurs de l'opéra français envers les opéras romains et vénitiens dans « Della Cetra Meravigliosa il suono : le merveilleux lyrique français et les modèles italiens » in Agnès Terrier, Alexandre Dratwicky (dir.), *Le surnaturel sur la scène lyrique, du merveilleux baroque au fantastique romantique*, Lyon, Symétrie, 2012, p. 21-36.

² Rappelons par exemple en 1617 le *Ballet de la délivrance de Renaud*, inspiré du Tasse ou en 1618 *La Furie de Roland*.

³ Cité par Manuel Couvreur, *Jean-Baptiste Lully : musique et dramaturgie au service du prince*, collection La musique et son temps, Bruxelles, Marc Vokar, 1992, p. 291-292.

Du théâtre français à la tragédie en musique : la primauté du texte

La tragédie lyrique se différencie de la tragédie parlée par la présence du spectaculaire et du merveilleux mais jusqu'en 1822, les livrets de Quinault sont publiés sous le nom de « tragédie », dans des éditions séparées de la notion de musique. Ils sont construits dans le même esprit que les autres formes littéraires de l'époque : ils obéissent à la vraisemblance, aux bienséances, aux mêmes critères de clarté et de beauté de l'expression, à la construction de l'intrigue, à la justesse de la psychologie, à l'utilité morale et sociale.

Catherine Kintzler, dans ses ouvrages sur la tragédie lyrique¹, démontre que la tragédie en musique appartient au même système poético-philosophique que celui de la tragédie parlée dont Racine est le représentant. Comme dans la tragédie racinienne, les opéras de Quinault et Lully suivent les préceptes aristotéliens (imitation des passions et catharsis obtenue par des moyens formels), et ses principes : ordre, contrainte, vraisemblance, nécessité, convenance, mais ils adoptent une approche différente. Dans ces œuvres, la tonalité noble de la tragédie côtoie les célébrations, les réjouissances, et même les scènes de comédie. Les actions sont mises en scène de façon spectaculaire. Dans les tragédies de Racine, au décor unique, des événements importants sont simplement relatés et on bannit la violence comme le surnaturel. Dans le théâtre tragique du XVII^e siècle, les héros et les héroïnes sont incapables de satisfaire leurs désirs, au contraire de ce qui se passe dans les tragédies lyriques où les mêmes intrigues mythologiques conduisent à des dénouements qui exaltent l'héroïsme et l'amour véritable. La raison y est parfois raillée, les personnages peuvent faire preuve de faiblesse sans être nécessairement punis et la recherche du plaisir est souveraine. La perception que nous avons aujourd'hui, suit le point de vue de Boileau qui considère l'opéra comme une exception et un affranchissement des règles classiques. Nous suivons l'avis de Buford Norman, qui considère au contraire le classicisme « comme un rétrécissement et une concentration provisoires en s'inscrivant à l'intérieur d'un projet esthétique plus large, plus diversifié, cherchant à donner toute sa place à l'héroïsme, au plaisir, au spectacle et à s'adapter au goût d'un public lettré »². Le *Roland* de Quinault reflète les changements importants des années 1670, comme la disparition progressive de l'idéal héroïque et l'influence croissante des femmes dans la société.

¹ Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique, une étrange familiarité*, Paris, Fayard, 2004 ; *La tragédie lyrique*, Paris, Cicéro, Éditions du Théâtre des Champs Élysées, 1991 ; *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, 582 pp.

² Buford Norman, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Liège, Mardaga, 2009, p. 16.

Le dilemme tragique : aimer ou régner ?

L'influence du théâtre français semble fondamentale en la matière, même si la question de la différence de statut entre les amoureux est posée dès l'origine dans le *Medoro* de Salvadori, où elle est résolue, comme nous l'avons vu, par la tentative de suicide de l'écuyer qui suffit à renverser la situation. Même si, dans un contexte aristocratique, ce dévoiement est toléré dans un cadre bien précis de personnages qui sont les marionnettes des dieux. Pourtant, la question deviendra essentielle dans plusieurs livrets. Dans d'autres cas, elle n'est pas évoquée ou est très vite évacuée. Encore une fois, la République de Venise semble le lieu de tous les possibles et de toutes les libertés. Même si l'empereur reproche à Angelica son comportement, cela n'est pas ressenti ni posé comme dilemme tragique par la belle et *Carlo il grande* ne se fait que l'écho lointain du chantre épique ironisant sur l'union de la reine qui préférerait l'écuyer aux plus grands chevaliers se pressant à ses pieds. Dans le dialogue entre le personnage garant de la gloire nationale, porte-parole de la conduite à tenir, et la belle païenne, c'est elle qui a le dernier mot :

Così ti preme
del garzon straniero
la libertade ?
Egli di me è reso consorte
E un fanciul ch'è nato
di progenie sì vile
al letto, al soglio alzasti ?

Mi piacque, e tanto basti¹.

La question est en revanche au cœur de l'intrigue des livrets qui mettent en scène Angélique dans son statut de reine tragique devant choisir entre régner ou aimer.

***Roland* ou plutôt *Angélique et Médor* ? De Gilbert à Quinault**

Dans le théâtre du XVII^e siècle, les intrigues amoureuses de l'Arioste donnent souvent lieu à des tragi-comédies. Ainsi *Les amours d'Angélique et de Médor* de Gilbert² sont le prétexte à des jeux galants. La scène rassemble presque toutes les amours du *Roland furieux*. On y retrouve les couples Bradamante/Roger, Isabelle/Zerbin, Marphise/Renaud et bien sûr Roland et Angélique/Médor. Médor a sauvé la vie d'Angélique et ils s'aiment, mais il a peur de l'accueil de la cour, c'est pourquoi il se fait passer pour Arimant afin de se montrer digne

¹ *Carlo il grande, dramma per musica* d'Adriano Morselli, Venezia, Nicolini, 1688, p. 70.

² *Les amours d'Angélique et de Médor*, tragi-comédie par Monsieur Gilbert, Paris, Gabriel Quinet, 1664.

de sa reine dans un tournoi organisé par les paladins. Les belles guerrières Bradamante et Marphise, flanquées d'Isabelle, toutes devenues précieuses et ridicules, se disputent les faveurs d'Arinant/Médor et sont jalouses d'Angélique¹. Si dans ce contexte l'amour s'oppose à la gloire, il s'agit d'une simple querelle de salon :

Chacune de nous trois vaut bien cette rivale
Lorsqu'au froid Arinant nous avons fait la cour,
Nous pensions à la gloire et non pas à l'amour.
Et quiconque, après tout, aura l'âme héroïque,
Prendra nos intérêts contre ceux d'Angélique.

Pourtant, l'attention au respect des conventions sociales est fondamentale. La pièce est dédiée à Louis XIV :

Les amours d'Angélique et Médor font l'objet de ce poème et je ne pouvais pas écrire leurs aventures sans parler de Charlemagne le plus auguste de vos prédécesseurs, je dirais le plus grand des rois si Votre Majesté n'avait pas succédé à ses vertus et à sa puissance. [...] Les fameux exploits des Chrétiens qui ont répandu partout le bruit de leur renommée, ont donné de la jalousie aux nations les plus barbares et semblent avoir excité les Turcs à leur déclarer la guerre, moins pour leur ravir leurs biens et leur liberté, que pour rendre leur nom célèbre et tâcher de s'acquérir de la gloire.

Dans ce contexte, Médor, pour mériter la reine, doit présenter un grand nombre de garanties. Mélinde rappelle à Angélique que tous les fiers paladins de France soupirent pour elle mais Angélique se dit victime de l'amour : « Ah ! Pour être princesse, on n'est pas insensible ». Mélinde cherche à savoir qui est l'heureux élu, et en toute logique, évoque Roland, « le plus vaillant de tous ». Mais, après qu'elle a passé en revue tous les paladins, par ordre de bravoure, après Roland, Renaud et Roger, Angélique avoue qu'il s'agit de « l'illustre étranger » qui l'a sauvée d'une ourse furieuse, « l'amoureux Médor, qui sur l'écorce tendre/a gravé nos deux noms ». Il est, du reste, de sang royal, fils d'Agramant. Leur rencontre a eu lieu aux frontières d'Espagne où Charlemagne faisait la guerre, les séparant, confiant Angélique à un chef pour qu'il la ramène en France pour « apaiser les troubles de sa cour » où tous les chevaliers brûlaient d'amour pour elle. La belle essaie de justifier son amour : « La raison me gouverne et non le caprice ». Elle ne reconnaît pas Arinant qui en profite pour

¹ Bradamante à Angélique :
« Nous n'avons point d'amants, nous les laissons aux belles,
Qui sont de votre humeur, et gardent tout pour elles :
Car dans toutes les cours vous en avez assez
Tous nos fiers paladins par vos yeux sont blessés.
La France, l'Angleterre, et l'Espagne et l'Afrique,
Fournissent des amants à la belle Angélique.»

l'interroger sur Médor. Elle lui dit qu'il lui est cher et préférable à tous. Pour lui, c'est l'amour d'Angélique qui le rend légitime, son « glorieux choix » qui « met Médor au-dessus des héros et des rois ». Les chevaliers décident de régler leur conflit par les armes. Au deuxième plan de l'intrigue amoureuse, intervient un problème politique : Angélique doit reprendre son trône au Catai, à l'usurpateur qui règne en ses États. Mélinde lui rappelle que son devoir est le plus important. Mais la belle place l'amour au-dessus de tout. Médor, non content de l'avoir sauvée et d'être fils de roi, veut se montrer digne d'elle dans les tournois. Le peuple du Catai a tué le tyran et réclame le retour de sa reine. Il accepte Médor pour roi car il est de noble lignage, « de race royale et du sang d'Agramant ». Les combats ont lieu hors de la scène, Alidor en fait le récit : Arimant s'est dévoilé en frappant Roland, la violence du coup lui dénudant la tête. Le roi tranche à l'issue des combats : puisqu'Angélique en est le prix, qu'elle choisisse celui qui est le plus digne d'elle. Tous se retirent, connaissant l'amour d'Angélique,

Hormis le fier Roland, qui dit qu'il est injuste
Sans respecter son prince, et l'assemblée auguste
Il murmure, il éclate, il devient furieux
Et sort en menaçant et la terre et les cieux.

Dans la dernière scène, Angélique demande la preuve qu'Arimant est bien Médor. Il lui montre l'écharpe qu'il avait conservée après avoir sauvé Angélique en combattant l'ourse. En outre, Orcan témoigne d'un exploit supplémentaire : c'est Médor qui a tué le tyran usurpateur. Angélique, au terme de tous ces exploits, reconnaît, enfin, son vainqueur :

De Roland et de moi vous êtes le vainqueur
Vous avez su gagner mon estime et mon cœur.

Les dernières répliques sont à Médor, qui invite Angélique à rendre grâce au roi de sa sagesse.

Un auteur, en revanche, tire de l'Arioste une tragédie dont l'enjeu est la mort, mais pas celle des héros qui nous occupent. Il s'agit de Jean Mairet, dont le *Roland furieux* (1640) se compose de deux actions. Si l'on en croit les commentateurs du XVIII^e siècle¹, le tragique se situe ailleurs que dans « les fadeurs lascives d'Angélique et de Médor, les plaisanteries de

¹ Dictionnaire dramatique, contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles, par l'abbé Joseph de la Corte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, Paris, Lacombe, 1776, Tome 3, p. 70.

Bertrant et de sa femme, les fureurs de Roland » qui composent « l'autre partie de ce drame singulier ». La « tragédie enclavée dans une pièce, d'ailleurs presque toute comique » qui occupe les trois premiers actes est l'histoire d'Isabelle et Zerbin, tués par Rodomont.

Du théâtre parlé au théâtre lyrique, le *Roland* de Quinault

La folie de Roland telle qu'elle est développée chez l'Arioste constituait une matière foisonnante pour des jeux de machines et de magie. Or, paradoxalement, le paladin n'apparaît que très tard, au point qu'on peut même se demander si l'opéra de Quinault ne met pas en œuvre deux intrigues plutôt qu'une. Les trois premiers actes sont centrés sur le couple Angélique et Médor, puis les amoureux font place à Roland dans les actes IV et V. Si le prologue place le héros éponyme au centre de la pièce :

Du célèbre Roland renouvelons l'histoire.
La France lui donna le jour.
Montrons les erreurs où l'Amour
Peut engager un cœur qui néglige la Gloire.

Roland, absent de l'acte I, n'apparaît que dans deux scènes des actes II et III. D'ailleurs, les théoriciens contemporains relèvent cette paradoxale exclusion comme Antoine-Louis Le Brun qui écrit en 1712 : « Angélique est trop souvent sur la scène avec Médor ; Roland n'y paroît point assez »¹. On peut donc se demander pourquoi, à partir d'une matière épique merveilleuse qui semblait se prêter au genre, Quinault et Lully ont donné la priorité à la galanterie contre la folie et ses démonstrations. Voyons donc comment la tragédie lyrique transpose les amours d'Angélique et de Médor. Le prologue pose le postulat tragique de l'amour menaçant, pour tous les personnages :

C'est l'Amour qui nous menace,
Que de cœurs sont en dangers !
Quelques maux que l'Amour fasse,
On ne peut s'en dégager.

Dès la scène première, Angélique se place en héroïne tragique puisqu'elle reprend le conflit énoncé dans le prologue entre Amour et Fierté :

De moment en moment une guerre mortelle

¹ Cité par Claire Chevrolet, « Roland ou le fou par amour », in *Orlando*, Haendel, *L'Avant-Scène Opéra n°154*, 1994, p. 65.

Dans mon âme se renouvelle.

Médor lui-même décrit la situation comme sans espoir, rappelant la distance sociale qui les sépare (I, 3) :

Ah ! Quel tourment
D'aimer sans espérance !
J'aime une reine, hélas ! par quel enchantement
Ai-je oublié son rang et ma naissance.

Nous sommes bien en présence d'une situation dont l'enjeu est la mort de Médor (I, 4) : « Vous me défendez de vous suivre,/Je ne veux chercher que la mort », comme d'Angélique (I, 5) : « Il va mourir, j'en suis la cause,/Je mourrai bientôt après lui ». La reine énonce d'ailleurs un dilemme tragique au sens strict :

S'il faut que l'amour me surmonte,
Je dois mourir de honte ;
S'il faut l'arracher de mon cœur,
Je mourrai de douleur.

Dans le deuxième acte, elle essaie de sortir de l'impasse tragique par le truchement de la magie. C'est l'occasion pour Lully de satisfaire aux exigences du genre et de changer de décor pour se retrouver au milieu de la forêt entre deux fontaines enchantées « dont l'une fait haïr et l'autre fait aimer ». C'est donc le merveilleux de l'épopée qui pourrait sauver Angélique, sans contrevenir à la règle de la « vraisemblance merveilleuse générale » propre à la tragédie lyrique selon laquelle, comme l'explique Catherine Kintzler, « le déroulement d'un phénomène surnaturel doit être à peu près compatible avec les lois naturelles, ou s'effectuer en analogie avec elles, en bref il se présente *comme une nature possible* »¹. Cependant, la volonté d'Angélique est impuissante même à choisir la fontaine de haine. Et lorsque Médor tire son épée pour s'en frapper, elle abandonne tout scrupule, sans puissances supérieures ni *deux ex machina* : « Levez-vous, j'ai droit de faire un roi » (II, 4). Ses sujets ne trouvent d'ailleurs rien à redire, lorsqu'elle embarque vers le Catay (III, 4) :

Vous qui voulez faire paraître
Le zèle ardent que vous avez pour moi,
Reconnaissez Médor pour votre maître,
Rendez hommage à votre roi.

¹ Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique, une étrange familiarité*, Paris, Fayard, 2004, p. 14-16.

Ils respectent le choix de leur souveraine : « C'est Médor qu'une reine si belle/A choisi pour régner avec elle ». Ainsi, de situations romanesques en dilemmes tragiques, les doutes sur le statut social et l'impossibilité d'aimer Médor sont très vite évacués. Malgré la transposition générique, c'est donc le texte source qui résiste. En effet, chez l'Arioste, on ne trouvait pas la moindre hésitation de la part d'Angélique quant à la réalisation sociale de son amour. Seul le chanteur épique remarquait non sans ironie : « O comte Roland, ô roi de Circassie, dites, à quoi vous a servi votre éclatante valeur ? »¹. Angélique, après un pseudo dilemme, quitte la scène avec Médor, jouissant d'une liberté, quant à la vraisemblance, plus grande que dans la tragédie, peut-être en vertu du « vraisemblable merveilleux général de type historique, fondé sur la source littéraire d'où le poète a tiré son sujet, source supposée connue des spectateurs nourris de mythologie ».² La première intrigue a donc une fin heureuse, qui nous apprend que gloire et amour ne sont pas forcément antinomiques (III, 6) :

Heureux Médor ! Quelle gloire
D'avoir remporté
Une entière victoire
Sur tant de fierté !

Comme l'avait annoncé le prologue, l'amour ne constitue l'objet de tragédies que lorsqu'il est en balance avec la raison d'État. Angélique s'en débarrasse trop vite pour être autre chose qu'un vague écho de Phèdre. Le tragique réside en revanche dans la folie de Roland. Dans ce cadre, la tragédie lyrique *Roland* appartiendrait bien au deuxième cycle thématique de Quinault : celui du héros coupable par amour (*Atys*, *Phaéton*, *Roland*, *Armide*), et non plus celui du héros triomphant.

Le parangon du théâtre lyrique montre donc la voie à une liberté de mœurs remarquable :

À la fin du XVII^e siècle et pendant presque tout le XVIII^e, Quinault était apprécié comme un grand poète lyrique et le parangon du librettiste d'opéra. Après tout, ce n'est pas un mince titre de gloire que d'avoir réussi là où échouèrent à la fois La Fontaine, Racine et Boileau, que d'avoir été choisi par Lully pour remplacer Molière comme collaborateur. Qui plus est, l'histoire des décennies 1670 et 1680 ne révèle aucun auteur dramatique – tous genres confondus – dont les œuvres furent si souvent jouées ou qui fut si bien rémunéré³.

¹ Chant XIX, 31.

² Catherine Kintzler, *op. cit.*, p. 14-16.

³ Buford Norman, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Liège, Mardaga, 2009, p. 7.

Dans les livrets qui s'inspireront de Quinault en Italie, on trouvera une résolution commune : il faut que Médor tente de se tuer pour mériter l'amour d'Angélique et faire basculer l'intrigue vers le dénouement.

La tragédie lyrique après Lully : vers la disparition du merveilleux ?

Dans sa *Dissertation* qui ouvre la première véritable édition intégrale des livrets de Métastase en italien¹, Calzabigi affirme que « l'erreur de Quinault, lorsqu'il a formé le plan d'un théâtre lyrique, est d'avoir confondu le vraisemblable de l'épique, de l'épopée, avec celui du drame »². Il conclut sur le problème d'une réforme de l'opéra qui tienne compte à la fois de ce que peut apporter le *dramma per musica* et de ce que peut apporter la tragédie lyrique. Il dit qu'on pourrait accepter pour une réforme de l'opéra, tant français qu'italien, le plan à la Quinault, mais à condition que le merveilleux soit extrêmement lié à la fable et à la peinture des personnages, et surtout que ce ne soit pas la seule source d'intérêt. Dans un théâtre lyrique, selon Calzabigi, toutes les actions tendent vers le but global, toutes les lignes doivent converger. Si nous essayons d'appliquer ce raisonnement au *Roland*, la magie utilisée pour ramener Roland à la raison est justement plus réaliste que merveilleuse.

Quinault, pour ses successeurs, apparaîtra donc comme autorité vraisemblable au même titre que l'Arioste pour la résolution du dilemme d'Angélique :

I successori di Quinault, molti de' quali ebbero certo meno poesia di lui, o non si avvidero di questa confusione di verisimili o, se pure la scopersero, o si credettero dalla sua celebrità bastevolmente sostenuti per disprezzarne la critica o non ardirono correggerla. Ma tutto ridondò in danno del teatro lirico francese in cui pose questo vizio profonde radici a segno che malgrado i clamori de' dotti e de' savi tuttavia trionfa, a fronte della pronta intelligenza che ciascheduno può avere del verisimile della drammatica, delle sue leggi e de' suoi confini nel teatro tragico francese³.

Calzabigi relève ce que nous vérifions dans notre corpus :

Non ve n'è certo alcuna in terra primogenita della natura e da lei con tanta predilezione dotata perché in tutto a tutte superiore sia. Non v'è straniero che non esalti il teatro tragico e comico francese come superiore ad ogni moderno e forse ancora all'antico de' Greci⁴.

¹ Paris, la veuve Quillot, 1754.

² « L'abbaglio preso da Quinault nel formare il piano d'un teatro lirico è l'aver confuso il verisimile dell'epica con quello della drammatica » in Ranieri De' Calzabigi, « Dissertazione su Metastasio » in *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno, 1994, p. 141.

³ *Ibid.*, p. 142.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

Un siècle après, Calzabigi ne dément pas ce que Ménestrier avait déjà relevé en 1681 : « Grâce à Quinault et à Lully, nous n'avons plus rien à envier à l'Italie, et nous pouvons lui fournir des modèles »¹.

En effet, nous observons une influence nette du livret de Quinault sur les *drammi per musica* même si dans leurs préfaces, les librettistes font référence explicitement à Métastase. Il s'agit de traductions plus ou moins libres de Quinault, le mélodrame étant une recherche pour égaler la tragédie française, ici non explicite pour rendre hommage à un modèle national, comme l'avait remarqué Pier Jacopo Martello, in « Del verso tragico » :

E quanto nelle poesie liriche, nell'epiche e nelle pastorali siamo, e possiamo dirci senza iattanza, molto superiori a' Franzesi, tanto dobbiamo nelle tragedie con disinteressata ingenuità confessarci ad essi inferiori².

Sertor, de l'*Angelica a Angelica e Medoro*

Gaetano Sertor compose deux réécritures de l'épisode de l'Arioste : une *cantata a tre* puis un *dramma per musica*. D'après les notices des bibliothèques et la préface du librettiste, l'auteur rend hommage à l'Arioste et à Métastase. Pourtant, il s'agit bel et bien d'une traduction de Quinault non explicite. Dans sa *cantata*, *L'Angelica*³, il réalise par rapport à Quinault, une coupe franche à trois actes, facilitée par la double intrigue du livret original, et reprend le lieu : une île au milieu de l'océan. Si la *cantata* est fortement inspirée de la *serenata* de Métastase, son *dramma*⁴, en revanche, doit beaucoup à Quinault. Dans l'acte I, la confidente Temira, traduction de la Témire française, essaie de convaincre Angelica qu'elle a fait un choix juste en renonçant à Medoro, mais lorsque celui-ci menace de se jeter d'une falaise, elle cède à son amour et se prépare à fuir. Pour ramener Orlando à la raison, l'intervention de la magicienne Logistilla est nécessaire (III, 6). Si elle est bien sûr un personnage de l'Arioste, elle est ici filtrée, en passant par Versailles, par la Logistille de Quinault.

¹ C. F. Ménestrier, *Des représentations en musique*, Paris, 1681, p. 151.

² Pier Jacopo Martello, *Del verso tragico*, in *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal Sergio Noce, Bari, 1963, p. 151.

³ *L'Angelica*, cantata a tre di A. G. S. [Abate Gaetano Sertor], Venezia, 1784 (musique de Francesco Gardi, San Benedetto)

⁴ *Angelica e Medoro*, *dramma per musica* de Gaetano Sertor, Venise, Modesto Fenzo, 1791 (musique de Gaetano Andreozzi ?, Teatro Venier in San Benedetto)

*Angelica, dramma per musica*¹

Un autre librettiste italien, qui reste inconnu, se situe explicitement dans le sillage de Métastase dans son *Argomento* :

Sono fatti già noti per il poema di Ariosto e per la serenata di Metastasio intitolata L'Angelica. Sebbene l'azione appresso l'Ariosto succeda in una campagna verso i Pirenei, in questo dramma si finge per maggior comodo e ornamento della scena che passi in un'amena isola dell'oceano presso un delizioso soggiorno scelto da Angelica per riposarsi dal viaggio e per aspettarvi la sua flotta restata in dietro.

Les décors nous indiquent le contexte de pastorale, aussi explicite que dans les livrets représentés à la cour :

Mutazioni di scena :

Atto I, scena 1- Mare tempestoso in fondo a deliziosa spiaggia, con pioggia lampi e tuoni. Dopo vario contrasto approda a terra un naviglio agitato dall'onde e ne sbarcano Orlando, ad Astolfo con diversi guerrieri suoi seguaci.

Scena 3- Vago e delizioso giardino con dei viali d'alberi in mezzo.

Scena 7- Bosco con veduta di collinette, e di capanne pastorali in lontano. In disparte, sulla destra rupe scoscesa che da un lato pende in un precipizio.

Atto II

Scena 6- vago loggiato sostenuto da varie colonne ed ornato di statue bassi rilievi e vasi di fiori che corrisponde a un delizioso parco.

Scena 11- Luogo solitario con antica grotta in gran parte diroccata e ricoperta di spini ed altre inselvatichite piante.

On retrouve dans l'intrigue la double influence de Quinault – par le personnage de Temira et la même résolution du dilemme par la tentative de suicide de Medoro –, et de Métastase – par la feinte d'Angelica qui fait passer Medoro pour l'époux de Temira afin de le protéger de la fureur d'Orlando, même si la résolution de la folie est encore différente. Ici, comme dans la *serenata*, Orlando reste fou à la fin du livret, mais il est écarté et seule la plage résonne de ses cris.

Dilemme et tragédie

Pour revenir au dilemme tragique, le filtre de la tragédie lyrique est évident dans la réécriture de ces livrets, mais il faut invoquer des raisons génériques incontournables. Dans la tragédie tout court, l'union entre Angelica et Medoro est impossible, en France comme en Italie. Nous l'avons vu à Venise, la tragédie italienne sert de vivier pour les réformateurs du mélodrame. Seule la scène lyrique permet de surmonter la différence de statut, dans certains

¹ *Angelica, dramma per musica*, Padova, Conzatti fratelli, 1795 (musique de Michele Mortellari, coreografia di Giovanni Antonio Gianfanelli, Nuovo teatro di Padova)

cas. Dans le livret de Carlo Vedova inspiré de la tragédie de Delfino, Medoro peut épouser Angelica uniquement par un coup de théâtre révélant une naissance royale. La dénomination de tragédie peut poser problème à cause du *lieto fine* et de l'environnement pastoral, mais l'attention au statut social est fondamentale. La tension de la pièce vient de la différence d'état entre Angelica et Medoro. Déjà chez Salvadori, le problème était posé mais vite résolu, si bien que les hésitations d'Angelica n'avaient pas vraiment de consistance. Chez Bonarelli (*Il Medoro* 1623), les autres posaient le problème, et il fallait la révélation de l'origine de Medoro pour l'évacuer. Delfino replace le problème dans l'âme de la reine : Angelica combat son sentiment, et seule une reconnaissance de l'enfant trouvé vient résoudre le conflit intérieur. Il y a donc bien un respect de la bienséance et des lois d'honneur de l'aristocratie. La preuve de la reconnaissance tient ici à un anneau que la mère de Medoro lui avait offert, tandis que des oracles et des rêves rendent manifeste l'origine secrète de Medoro. Angelica apprend lors du second oracle, alors qu'elle est invisible grâce à son anneau, que Medoro est Tiridate, fils du roi de Chine. Le *lieto fine* permettant de respecter le texte source et de célébrer l'union entre la reine et l'écuyer est soumis à un coup de théâtre : Medoro est en réalité un fils de roi, selon le thème classique de l'enfant trouvé dont la noble naissance se révèle par un hasard de l'aventure. La joie chantée à la fin de la tragédie est d'autant plus grande que les épreuves ont été rudes :

Ma molto più si gode
 Un ben quando egli viene
 Dopo feroci pene.
 [...]
 Ma quel gioir tutte le gioie avanza
 Che fa uscir dal dolor ferma costanza.

Des deux côtés de la frontière également, la scène lyrique est un miroir déformant des genres parlés, ici la tragédie, miroir dans lequel tous les excès sont permis, même l'union d'un écuyer apparent avec une reine, le « ver de terre amoureux d'une étoile ». Et même, d'après Carl Dalhaus, ce retournement de situation et ce jeu sur les apparences constituent un ressort dramatique propre à l'opéra baroque dont les livrets d'Aureli (*L'Erismena*) et de Cicognini (*L'Oroneta*) sont les symboles¹. Mais justement, ici, contrairement aux exemples de l'opéra

¹ « En règle générale, dans l'opéra baroque, si un esclave n'est pas présenté comme un personnage comique, on s'attend à ce qu'il se révèle être un prince, surtout quand il est aimé d'une reine – c'est le cas dans *L'Oroneta* de Cicognini (Venise, 1649) qui connut un grand succès avant d'être mise en musique par Cesti (Innsbruck, 1656) – de manière à ce que l'indispensable dénouement heureux ne soit pas entravé par des obstacles de classe, insurmontables pour l'idéologie aristocratique tant dans les théâtres de ville et républicains que dans les théâtres

baroque vénitien, chez Quinault comme chez Sertor et le librettiste de Mortellari, l'union des opposés sociaux n'est pas « insurmontable », sans le truchement de la « re »naissance. Nous ne disposons pas de données statistiques suffisantes pour trancher sur la raison de cette anomalie : la scène lyrique est-elle le lieu de tous les possibles ou la source ariostesque, de façon exceptionnelle, permet-elle de déroger à la règle qui semble faire autorité dans le théâtre parlé comme dans le théâtre chanté, d'après Dalhaus ? Le « parallélisme inversé »¹ défini par Catherine Kintzler entre tragédie et tragédie lyrique pourrait aussi s'appliquer à la distinction entre théâtre parlé et théâtre chanté en Italie, même si la hiérarchie entre les deux types de théâtre, en termes d'importance comme de présence sur les planches, est, elle aussi, inversée. Le cas de *Vedova* est exceptionnel dans notre corpus. Chez Haendel, la question du statut social n'est pas un problème, elle est réglée dès le départ contrairement aux livrets qui précèdent, qui la posent, même si c'est pour l'évacuer rapidement.

Il n'y a donc pas de différence sur ce point entre les deux genres, alors que les systèmes sont radicalement différents. La tragédie lyrique, par opposition au *dramma per musica* ou à *l'opera seria*², est définie a priori et cela dès 1673 avec *Cadmus et Hermione*. Il s'agit du dernier grand volet des genres pratiqués par Lully. Enfin, si la « tragédie lyrique » est directement issue de *La Princesse d'Élide*, de *Psyché* et de *La Grotte de Versailles*, il est important de noter que Lully l'a clairement définie dès son premier essai. Avec *Cadmus et Hermione*, il pose la conception générale, l'organisation des ouvrages et la musique. Il n'y apportera ultérieurement que des retouches mineures, liées essentiellement au sujet choisi et à ses harmoniques psychologiques, théâtrales et musicales. D'une manière générale, il est remarquable que l'opéra français soit défini avant d'être créé³. La tragédie lyrique est le fruit

de cours et royaux », cf. Carl Dalhaus, « Dramaturgie de l'opéra italien », in *Histoire de l'opéra italien*, Vol. 6, Liège, Mardaga, 1992, p. 173. On trouve ce subterfuge présenté comme passage obligé du *melodramma* dans *Della tragedia antica e moderna* dans la bouche d'Aristote s'adressant à Pier Jacopo Martello : « Vi sieno agnizioni e peripezie. Nelle agnizioni, o riconoscimenti, si creda facilmente ad un abito improvvisamente cangiato ; ad una combinazione di circostanze che prima era occulta ; a certi arredi trovati nella cuna del personaggio, quand'era bambino, e che poi all'uopo del riconoscerlo, vengono in scena, o son raccontati », *op. cit.*, p. 284.

¹ Catherine Kintzler, *op. cit.*, « En montrant ce que le théâtre avait l'art de cacher, l'opéra ne le met pas seulement à plat, il le démonte, nous découvrons, désabusés, la comédie cachée sous la tragédie », p. 13 ; « C'est précisément dans la mesure où il prétend être un théâtre que l'opéra tourne le dos au théâtre. Le souci technique du théâtre porté à son comble fait place nette et se débarrasse du fond de tous les soucis, le souci moral : l'opéra est un théâtre poétiquement correct », p. 23.

² Selon que l'on adopte l'appellation de l'époque ou la convention actuelle.

³ 1659. Cette date ne situe pas seulement la représentation de *La Pastorale d'Issy*, mais bien plutôt la publication de la *Lettre* servant de préface aux *Œuvres de Poésie*³ où Pierre Perrin déclare que l'opéra français (qui n'existe pas encore) devra son existence à un véritable programme poétique, à une réflexion systématique et ordonnée sur le concept de théâtre lyrique et les différents « genres » dont ce théâtre est susceptible, en parallèle avec le théâtre dramatique dont il devra nécessairement se distinguer et s'inspirer, et en opposition absolue avec l'opéra

d'un système qui fait exception dans l'Europe musicale de son temps, par l'institution de l'Académie Royale de Musique, autrement dit l'opéra, voulue par Louis XIV en 1672, qui détient une exclusivité sur le territoire national, conserve des distributions stables, produit, dans un régime de monopole, peu de spectacles nouveaux chaque année, s'occupe de leur conservation dans le répertoire, et en entérine le texte officiel par la publication sans se préoccuper de les diffuser ailleurs dans le pays ou à l'étranger. En Italie, il se produit le contraire : l'échange d'artistes, de drames, de partitions entre différents théâtres et différentes villes, aux traditions artistiques, structures politiques et administratives diverses, est inhérent au système qui ne peut prospérer qu'en répondant par des compromis efficaces à des attentes multiples.

Si, dans ce cas précis du dilemme, il n'y a pas de différence entre la tragédie lyrique et le *dramma per musica*, c'est dans la place accordée à la folie que la différence France-Italie est beaucoup plus marquée, comme nous le verrons. Dans les deux livrets héritiers de Quinault, la question du dilemme est vite expédiée (dans les premiers actes), afin de déboucher sur le basculement d'Orlando dans la folie. Mais son traitement sera tout à fait différent en fonction des codes génériques. Malgré l'impression d'une apparente imperméabilité, qui ressort des querelles où l'on oppose les genres entre eux, ainsi que les deux versants des Alpes, les influences sont nettes, dans les deux sens. Toutefois, si Pier Jacopo Martello, non sans sarcasme, justifiait l'appartenance de la tragédie chantée au genre de la tragédie, par le fait que les deux servaient à exhiber la même « pompe des costumes royaux »¹, élément de la « familière étrangeté » définie par Catherine Kintzler, nous voyons, dans les exemples de notre corpus, une différence fondamentale dans le traitement des amours entre personnages de statut social différent. La critique du vestiaire des *impresari* par le dramaturge contemporain de ces spectacles nous donne en revanche des pistes pour comprendre le glissement du personnage d'Angélique, qui, de beauté évanescence chez l'Arioste, de bergère amoureuse à la cour de Florence, devient une reine en proie à un dilemme ou en quête de son trône perdu à Venise ou à Paris.

italien dont il faudra s'écarter autant qu'il est possible. Événement poétique : c'est la première fois que ce que nous appelons « l'opéra français de l'âge classique » est explicitement traité du point de vue d'une théorie poétique, donc comme un texte poétique. Événement exemplaire aussi : car ici l'émergence théorique précède l'émergence empirique ; l'opéra classique français a été pensé avant d'avoir été créé, ou plutôt son apparition n'est pas saisie comme surgissement historique, mais bien comme création. Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, p. 12.

¹ Pier Jacopo Martello, *op. cit.*, p. 280.

Costui [il Poeta] dunque, voglia o non voglia, comporrà cattive tragedie per musica, ma pur tragedie saranno, perché altrimenti non servirebbe alla pompa degli abiti regii, che splendono nella guardaroba degl'impresari, che voi chiamate vestiario, se meno che personaggi di regi o di semidei imitasse, vedendosi per prova che le azioni pastorali poco compariscono in musica, come incapaci di poca ricchezza di vestimenti e di comparse, e come schive di certe scene forti e di certe rilevate apparenze, che allenano questo spettacolo musicale.

Certes, le public courtisan ou payant veut être émerveillé. Mais c'était sans compter l'influence de Métastase qui, redonnant à la bergère d'Arcadie une nouvelle profondeur dans le palais napolitain d'Antonio Caracciolo en 1720, la destinera à une fortune plus grande que la reine richement vêtue.

Influence de la tragédie française sur le *melodramma*¹

L'influence de la tragédie lyrique est fondamentale sur l'*opera seria* dans l'exemple de notre corpus qui entre au sens strict dans la définition de la « réforme » – le *Ruggiero* de Métastase, avec l'*Ariodante* de Salvi dans une moindre mesure. Mais elle est aussi capitale pour comprendre une autre problématique générique, celle de l'évolution du ballet et de son insertion dans le drame, comme nous le verrons en parlant de la « seconde réforme » gluckienne. Paradoxalement, si le théoricien Francesco Algarotti prend comme exemple le modèle français, le sujet nous est bien connu, puisque nous reconnaissons ici le *Roland* de Quinault et son traitement de la fable pastorale d'Angélique et Médor qui attirent Roland, justifiant ainsi le moment déclencheur de la folie et le basculement dans la seconde intrigue, sur laquelle nous reviendrons en détail :

Ed egli è troppo difficile trovare balli, e simili altri intrattenimenti, che ben si adattino con azioni tolte dalla storia. Debbono essi intrattenimenti fare unità col dramma, essere parti integranti del tutto, come gli ornamenti nelle buone fabbriche, che non servon meno a decorarle, che a sostenerle. Tale è per esempio nel teatro Francese il ballo dei pastori, che celebrano le nozze di Medoro e di Angelica, e fanno venire Orlando che in essi si abatte in cognizione dell'estrema sua miseria².

La tragédie française constitue un modèle pour les poètes italiens. Nous savons que Salvi, proto-réformiste, est très influencé par le genre transalpin. Il est intéressant de remarquer qu'une des très nombreuses adaptations vénitiennes de son livret *Ariodante* représente une anomalie de répartition. Si les versions précédentes et suivantes sont en trois

¹ Voir à ce sujet la thèse inédite de François Lévy, *De la tragédie lyrique au melodramma, l'influence du modèle tragique français sur la réforme de l'opéra italien (1690-1731)*, Thèse dirigée par Philippe Berthier, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2004.

² Francesco Algarotti, *Essai sur l'Opéra (1755-1764)*, introduction, traduction et notes de Jean-Philippe Navarre, Paris, Ed. du Cerf, 1999, p. 100.

actes, la version de 1718 pour une musique de Pollarolo est en cinq actes, alors que les récitatifs sont conservés à l'identique. Par son ajout d'une histoire d'amour secondaire entre Lurcanio et Dalinda, Salvi liait ses personnages selon la chaîne amoureuse paradigmatique de la tragédie¹, comme dans *Andromaque* de Racine : Lurcanio aime Dalinda qui aime Polinesso qui aime Ginevra qui aime Ariodante, qui l'aime. Par ailleurs, cette mouture se rapproche des canons de l'opéra métastasien avec les airs qui sont repoussés en fin de scène. Mais, nous y reviendrons, les modifications concernant la hiérarchie des personnages sont imputables à des questions stratégiques et matérielles davantage qu'à des réflexions poétiques et dramaturgiques. Dans ce contexte, l'opéra français, lié à la tragédie, représente une forme de pureté idéale dans l'imaginaire vénitien, comme nous le percevons dans les *Mémoires* de Goldoni qui rapporte une conversation milanaise de 1732 avec un directeur de spectacles, M. le comte Prata, qui lui fait part de son jugement, après la lecture de sa pièce *Amalasonte*², nous livrant une véritable poétique prescriptive de l'*opera seria*, au nombre d'airs par personnage près :

Il me paraît, dit-il, que vous n'avez pas mal étudié l'art poétique d'Aristote et d'Horace, et vous avez écrit votre pièce d'après les principes de la tragédie. Vous ne savez donc pas que le drame en musique est un ouvrage imparfait, soumis à des règles et à des usages qui n'ont pas le sens commun, il est vrai, mais qu'il faut suivre à la lettre. Si vous étiez en France, vous pourriez vous donner plus de peine pour plaire au public ; mais ici, il faut commencer par plaire aux acteurs et aux actrices ; il faut contenter le compositeur de musique ; il faut consulter le peintre-décorateur ; il y a des règles pour tout, et ce serait un crime de lèse-dramaturgie, si on osait les enfreindre, si on manquait de les observer. Écoutez, poursuivit-il, je vais vous indiquer quelques-unes de ces règles, qui sont immuables et que vous ne connaissez pas. Les trois principaux sujets du drame doivent chanter cinq airs chacun ; deux dans le premier acte, deux dans le second, et un dans le troisième. La seconde actrice, et le second dessus ne peuvent en avoir que trois, et les derniers rôles doivent se contenter d'un ou deux tout au plus. L'auteur des paroles doit fournir au musicien les différentes nuances qui forment le clair-obscur de la musique, et prendre garde que deux airs pathétiques ne se succèdent pas ; il faut partager, avec la même précaution, les airs de bravoure, les airs d'action, les airs de demi-caractère, et les menuets, et les rondeaux. Surtout, il faut bien prendre garde de ne pas donner d'airs passionnés ni d'airs de bravoure, ni des rondeaux aux seconds rôles ; il faut que ces pauvres gens se contentent de ce qu'on leur donne, il leur est défendu de se faire honneur³.

Si les systèmes sont bien différents, les sujets, et avec eux une grande partie des « résistances » des textes sources, se transmettent. Nous le mesurons à l'aune de la circulation de l'Arioste, certaines anomalies génériques ne peuvent s'expliquer que par la persistance de la diégèse originelle, malgré les transpositions génériques qui sont monnaie courante à l'époque, comme le croque Benedetto Marcello dans sa satire *Il teatro alla moda* :

¹ Avec une différence fondamentale : le dernier chaînon n'est pas mort, ce qui conditionne un *lieto fine*.

² *Dramma per musica* dont le sujet est imité de Quinault.

³ Carlo Goldoni, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 172.

Il [le poète moderne] pourra également transporter des drames français en italien, mettre la prose en vers, tourner le tragique en comique, ajouter ou retrancher des rôles à la volonté du directeur¹.

3. *Tragedia et opera seria* : une épuration réussie ?

Le terme de *dramma per musica* ou *melodramma* indique clairement le rapport privilégié entre littérature et musique et nous montre que celle-ci était subordonnée aux exigences théâtrales et littéraires. Plus que la tragédie lyrique, l'opéra bouffe ou plus tard l'opéra romantique, l'*opera seria*² est un genre théâtral, soumis aux nécessités du succès immédiat, aux commandes des cours et des mécènes, aux faveurs du public par l'intermédiaire des impresarios et donc aux lois d'un marché qui voyait le jour au XVIII^e siècle, dans des villes en pleine décadence : Naples, Venise ou Rome sous le joug de la censure papale. Si les lois du marché ont souvent façonné le genre, qui mêlait les traditions les plus diverses du patrimoine européen (mythologie et épopées, tragédie française, pastorale, histoire), les faisant passer par son prisme à la fois amplificateur et simplificateur, il parvint à s'implanter dans les plus grandes villes d'Europe, donnant lieu à des chefs-d'œuvre, justement lorsque l'heureuse réunion d'un librettiste, d'un musicien et d'un mécène pouvait donner la priorité aux enjeux esthétiques sur les contraintes économiques. Même si l'*opera seria* était un objet commercial destiné au plus grand nombre, il était en même temps l'œuvre d'intellectuels qui n'ont cessé de vouloir le réformer.

Comme le note Reinhard Strohm dans l'introduction à *L'opera italiana del Settecento*, le genre opéra porte le nom de *dramma*³. Ce qu'on appelle aujourd'hui *opera seria* était appelé *dramma per musica* où *dramma* est la définition principale et « *per musica* » une précision supplémentaire. Ce genre se modifie lorsque l'élément comique s'en détache pour devenir un genre autonome vers 1700. Mais le terme d'*opera seria* qui renvoie à la totalité du spectacle musical et non plus seulement au livret imprimé, devient d'usage courant à la fin du XVIII^e siècle, comme nous l'avons vu avec le titre de Calzabigi⁴. D'ailleurs son métamélodrame croque les défauts de la pratique de l'opéra de son temps. L'onomastique est

¹ Benedetto Marcello, *Le Théâtre à la mode (1720)*, introduction, traduction et notes de Jean-Philippe Navarre, Paris, Ed. du Cerf, 1999, p. 38.

² Tel que le définit Isabelle Moindrot dans son ouvrage de référence sur la question, *L'opera seria ou le règne des castrats*, Paris, Fayard, 1993.

³ Reinhard Strohm, *L'opera italiana del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 22 (Version italienne à partir de l'original *Die italienische Oper*, 1979).

⁴ Ranieri de' Calzabigi, *L'opera seria*, Vienne, Stamperia de Ghelen, 1769.

déjà en elle-même révélatrice : l'*impresario* se nomme Fallito, le poète Delirio, le *maestro di cappella* Sospiro, le premier musicien Ritornello, et les interprètes renvoient à des traits caricaturaux, Stonatrilla, Smorfiosa, ou à un compositeur célèbre, Porporina, le chorégraphe est un coq de basse-cour, Passagallo, et les mères des chanteurs sont des sorcières revêches : Braghettona (madre di Porporina), Befana (madre di Smorfiosa) et Caverna (madre di Stonatrilla). Alors que poète et musicien se gargarisent de leurs mérites, « Oh che bell'opera/che bella musica/che stil drammatico/che stil cromatico/i più gran critici/tacer farà/Venezia e Napoli/Milano e Genova/sorprenderà/siete un Zeno, uno Stampiglia/io lo dico e so il perché/nella musica famiglia/un eguale a voi non v'è » (I, 1), l'*impresario* les ramène à des réalités basement matérielles, en justifiant les coupes par un souci d'efficacité, au poète qui s'insurge, criant au non-sens, il répond :

Questo che importa ?
Son già più di trent'anni che non s'usa
Di legger le parole ; e se une scena
Coll'altra non si unisce
Il discreto uditor da sé non supplisce.
[...]

Le livret ne serait donc pas lu, mais l'ornement est primordial : ainsi Stonatrilla (I, 3) fait un scandale à Fallito parce qu'elle n'a pas encore vu sa robe :

Ma sappia che per tutto
I più squisiti onori
Sembran scarsi per me. Direi di Londra,
Di Vienna parlerei corti primarie
Ov'ebbi distinzion straordinarie
Ma taccio per modestia. E basti a lei
Che ovunque una fortuna
Propizia agl'impresari mi destina
Son ricevuta come una regina.

Par le caprice de la diva, nous percevons la circulation des chanteurs entre les capitales européennes, de Vienne à Londres. Mais l'air est un enjeu fondamental du drame, lorsque le personnage quitte la scène :

Un personaggio
Per quanto va di fretta
Di scena uscir non può senza un'arietta.
[...]

L'opéra aux répétitions duquel on a assisté est joué et c'est un échec relatif. La dernière scène se passe en coulisses, où l'on définit le « teatro d'opera » :

Non c'è obbligo
Di stare in attenzione :
non ti muove a terror, ne' a compassione.
Si va, si vien, si gioca
Si discorre, si cena
Senza curar ciò che succede in scena.

Fallito est parti avec la caisse. Les autres personnages s'en vont sous la conduite de Sospiro/Ritornello/Delirio jurant de ne plus se laisser prendre à la tyrannie des *impresari*.

Venite con me
Unitevi a me
Si fidi di me.
Nè impiego, nè recita
Mancar ci potrà.
Più docile il pubblico
Altrove farà.

Ainsi, par une sorte d'antiphrase, le terme même *seria* apparaît par les points de vue comiques des métamélodrames. Par ailleurs, celui qui est considéré comme le réformateur de l'opéra, Métastase, exprime sa conception de *l'opera seria* ou plutôt son testament poétique en 1773, à la fin de sa carrière de librettiste¹.

Melodramma ou opera seria

« Opéra sérieux » est la traduction littérale du terme utilisé jusque-là, *opera seria* : le problème est que la qualification italienne est souvent reprise telle quelle, comme nous l'avons fait, justement parce que ses frontières sont plus larges que la distinction entre comique et sérieux et sont surtout délimitées par des choix formels récurrents. On désigne aujourd'hui sous le terme d'*opera seria* l'ensemble des œuvres que l'on nommait en leur temps *dramma per musica*. C'est au moment où l'*opera buffa* acquiert ses lettres de noblesse, à la fin du XVIII^e siècle, qu'on définit par opposition tout le reste par *seria*, rangeant sous une même appellation des réalités bien différentes en termes de genres et de pratiques. En effet, les caractéristiques comiques et sérieuses pouvaient apparaître conjointement dans les mêmes œuvres. En revanche, l'opéra *seria* recouvrait surtout des formes distinguées et prestigieuses, au même titre que la tragédie non lyrique en France. Voilà pourquoi nous y inclurons facilement des formes lyriques mineures comme la *festa teatrale* ou la *serenata*.

¹ Metastasio, « Estratto dell'arte poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima », in *Opere*, a cura di Mario Fubini, Milano, Ricciardi, 1968, p. 553-584.

Les sous-catégories de l'*opera seria* : *festa teatrale*, *serenata*, *cantata*

Nous notons, dans les différentes études consacrées à ces genres, un caractère aléatoire des définitions¹ : *La finta pazzo*, qui comporte un prologue et trois actes serait le premier opéra donné en France, bien que les soli, les ballets, la mise en scène à base de « machines », les intermèdes comiques de G. B. Balbi et le mélange de déclamation et de chant ne puissent la faire considérer autrement que comme une *festa teatrale*. Jacques Joly² pose la question de la différence entre « mélodrame » et « fête théâtrale », en reconnaissant que même Cesare Molinari les confond parfois. En évoquant les adaptations de l'Arioste et du Tasse à la scène, ce dernier compare *intermezzi* et *drammi per musica* en évoquant leurs intrigues et adaptations plutôt que leurs différences génériques³. C'est à ce titre que nous nous autorisons à englober dans le grand ensemble « *opera seria* », sérénades et cantates de notre corpus.

Le *melodramma*, le lieu de tous les excès

Les éléments croqués par Pier Jacopo Martello, correspondent bien aux premiers livrets vénitiens ou romains de notre corpus :

L'uso comanda che il tuo melodramma sia diviso in tre atti, perché, se in cinque lo partirai, potresti far credere di voler esporre al popolo una tragedia, e ti faresti debitor follemente di quelle regole che in nessuna maniera potresti poi osservare. [...] Scordati i modesti principi della tragedia e dell'epopeia ; e piantati ben in mente che quando si alza il sipario, il popolo si raffredda se vede due personaggi parlar seriamente de' loro interessi. Vi vuole copia, se non di recitanti, almen di compare. Uno sbarco, una moresca, uno spettacolo di lottatori, o di altra simil cosa, fanno inarcar le ciglia a' tuoi spettatori, e benedicono quell'argento che hanno speso alla porta per sollazzarsi. [...] Le passioni sieno varie, ed opposte. Se puoi, l'odio si contraponga all'amore, l'amore all'odio. L'ira vi abbia ancora la sua parte ; ma l'amorosa passione di tutte le altre trionfi ; e le altre non servano che a far spiccar questa, la quale, essendo la più comune a tutti gli uomini, si vede rappresentata più volentieri⁴.

Par opposition, les réformateurs, qu'ils s'expriment par leurs écrits critiques ou par leurs livrets comme Salvi, ou les deux, vont accélérer la simplification chronologique que nous avons déjà constatée, en parallèle avec l'histoire des arts figuratifs en général. Comme le rappellent Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli dans l'Avant-propos de leur *Histoire de*

¹ Geneviève Duval-Wirth, *op. cit.*, p. 144.

² Jacques, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*, Université de Clermont Ferrand II, 1978, p. 15.

³ Cesare, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968, p. 86-87.

⁴ Pier Jacopo, *Della tragedia antica e moderna [1714]*, in *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal Sergio Noce, Bari, 1963, p. 283.

*l'opéra italien*¹, cette réforme fut en son temps une initiative interne à la tradition de l'opéra italien, mais interprétée a posteriori par l'historiographie et l'esthétique romantique comme une réaction de rejet contre l'opéra italien. L'opéra appelé plus tard *seria* naît au sein d'un groupe de lettrés attachés d'abord à une réforme de la littérature. Puis la réforme vise à corriger les faiblesses d'une forme existante et non pas à la bouleverser de fond en comble. L'opéra baroque vénitien ou romain mélange les genres, les personnages nombreux et typés, les intrigues complexes et souvent redoublées, tragique et pathétique qui côtoient le grivois et le bouffon. Face au goût de la profusion (merveilleux et faste visuel, machines), on préconise le retour à la simplicité antique, brandissant une fois de plus la bannière d'Aristote qui sert à remettre un peu d'ordre dans le genre dramatique. Il est donc difficile dans notre corpus de définir ce qui tient de la permanence de cette profusion après 1700 et ce qui est de l'ordre de la modernité avec l'augmentation des personnages vers la choralité du grand opéra romantique.

Vers la simplification : résistance de Vivaldi et Haendel

Les grandes lignes de cette évolution tendent vers des intrigues claires, des personnages en petit nombre, une prééminence du discours sur l'action, l'utilisation de l'histoire comme principal terrain de l'héroïsme, le refus des facilités du merveilleux et du *deus ex machina*, le respect des trois unités, des références à l'histoire plus qu'à la mythologie.

La structure dramatique idéale serait de 7 ou 8 personnages au maximum avec un couple principal, un couple secondaire, un ou deux confidents ou serviteurs, un ou deux traîtres à la solde des uns ou des autres. Nous avons vu dans quelle mesure les livrets de Mazzolà et de Métastase appliquent ces principes. En revanche, l'*Orlando* de Braccioli pose un problème : à première vue, son intrigue est incompatible avec l'*opera seria* : A (Orlando) aime B (Angelica) qui aime C (Medoro), C aime étonnamment B, D (Astolfo) aime E (Alcina), F (Bradamante) aime G (Ruggiero), E aime G². Pour ajouter une donnée chiffrée très parlante,

¹ Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (cur.), *Histoire de l'opéra italien*, Vol. 4, Liège, Mardaga, 1992, p. VI.

² Nous empruntons l'idée de ce petit jeu très révélateur à Gary Schmidgall qui l'applique au livret de Braccioli dans son essai « Ariosto's Orlando and opera seria », in Michael Collins, Elise Kirk, *Opera and Vivaldi*, Austin, University of Texas Press, 1984, p. 65. Il fait de même avec le livret remanié pour Haendel d'*Alcina* qui, contrairement au précédent, fonctionne avec une circularité plus caractéristique des livrets d'*opera seria*. A (Morgana) aime B (Ricciardo qui n'est autre que Bradamante), qui aime C (Ruggiero), qui aime D (Alcina), et E (Oronte) aime A. Cf. *George Frideric Handel, Orlando Ariodante Alcina*, in *Literature as opera*, New-York, Oxford University press, 1977, p. 54.

Gary Schmidgall compte 38 736 vers dans cet *Orlando* alors que la moyenne des *opera seria* est de 1600.

En 1714, en même temps que ses *Orlando*, Grazio Braccioli publie le drame mis en musique par Michelangelo Gasparini, *Rodomonte sdegnato*, dans la préface duquel il relativise les règles à respecter dans l'*opera seria*, correspondant aux thèmes de la réforme menée au début du XVIII^e siècle par les membres de l'Arcadie : unité de lieu et d'action, merveilleux, gravité tragique, préceptes d'Aristote et d'Horace, bon goût :

A' tempi di Aristotile e di Orazio a due soli capi si riducevano i poemi drammatici, al tragico cioè ed al comico, che senza musica (fuorché nei cori) si rappresentavano dalla natural favella degl'attori ma [...] ai tempi nostri sonosi trovate le pastorali non piccolo ornamento della drammatica poesia, ed i drammi per musica sono stata invenzione la più dilettevole che potesse rinvenire il buon gusto.

Braccioli fait allusion ici au « troisième genre » défini par Marzia Pieri¹, sur lequel nous reviendrons. Le librettiste revendique en outre une forme de liberté du sujet en résistance à la réforme du théâtre qui se dessine avec Gravina et Zeno et sera menée à bien par Métastase :

In questi secondo la varietà de' soggetti, talvolta non bene si adatta l'austerità delle regole tragiche, e purché non si dia di quelle trabocchevoli irregolarità che sconciano il costume e danno nell'impossibile non che nel verisimile, egli è permesso allentar il freno e con qualche corda toccata a bello studio anche falsa, dare un più grazioso risalto all'armonia delle parti che denno piacere vedute ed udite in teatro, e non lette solo in un libro.

Lo stesso Orazio autorizza per vero questo sentimento [...] vale a dire che le regole non sono legami a chi scrive, ma sono dettate per dare un'idea a cui possa il giudizio aggiungere e levare secondo i soggetti che a maneggiare s'impredono o i luoghi ove denno rappresentarsi. Vivi felice.

Ses livrets tirés à la fois de Boiardo et de l'Arioste illustrent parfaitement une telle problématique.

Pourtant, des caractéristiques du texte source le destinaient à être adapté à ce genre : le style de l'épopée est par essence hyperbolique (Chant XXVII, 120), les personnages sont esclaves de leurs passions. En outre, la structure même du texte source, dans la diversité de ses épisodes, le prédestinait à devenir un sujet d'*opera seria* : le cours des actions est interrompu à des moments de climax émotionnel qu'il ne reste plus qu'à exprimer par un air

¹ Marzia Pieri, « Il terzo genere », in *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 156-178.

de sortie. Probablement sans le savoir, Vivaldi et Haendel réalisent les prescriptions de Martello, comme le fait remarquer Gary Schmidgall¹.

Ils utilisent abondamment, en cela comme Métastase dans son *Angelica*, *l'aria di paragone* :

Ti raccomando nelle arie qualche comparazione di farfalla, di augelletto, di ruscelletto : queste son tutte cose che guidano l'idea in non so che di ridente, che la ricrea, e siccome sono venuti questi obbietti così il son le parole che li rammentano e li pingono alla fantasia².

Les personnages arcadiens par excellence seront les deux amoureux parmi les bergers. Les airs d'inspiration pastorale qui évoquent aussitôt l'Arcadie et l'hédonisme baroque sont un héritage immédiat d'un art qui prétendait rendre la nature dans sa totalité, dans ses violences comme dans ses douceurs. Angelica et Medoro s'inséreront facilement dans le type du couple pastoral mais avec une nuance de malice perceptible notamment chez Métastase.

Les couples haendelliens chantent tous leurs amours en communion avec la nature, comme Ariodante « *Qui d'amor nel suo linguaggio/parla il rio, l'erbetta, il faggio* » ou Ruggiero « *Verdi prati, selve amene* » d'Alcina évoquent musicalement et poétiquement la campagne tout entière, devenue le *locus amoenus* d'une libre et bienheureuse humanité. Lorsqu'on compare les couples chez Vivaldi et Haendel, on pourrait attendre une authenticité de l'amour d'Angelica et Medoro et de Ginevra/Ariodante par opposition au sentiment factice de Ruggiero/Alcina, pourtant tous s'expriment dans les mêmes types d'air. Dans *Orlando* de Haendel par exemple, *l'aria di paragone* est associé à la naissance de l'amour bucolique de Medoro « *Qual candido fiore* » – sentiment amoureux qui se dit à travers la métaphore de l'espérance et de l'attente, idéalisation du désir, mais aussi de Ruggiero qui vient de boire à la fontaine d'amour – l'aria « *Sol da te mio dolce amore* » suggère le dialogue avec la nature et l'extinction de toute autre passion que l'abandon amoureux à la magicienne. Ayant oublié Bradamante, ayant renoncé au monde, Ruggiero élève un chant d'un extraordinaire apaisement. Ces airs évoquant des situations éternelles, l'idéal de la raison, l'image rassurante d'une communauté de vie et de destin s'opposent aux *aria di furore* qui évoquent des tourments spécifiques à la nature humaine, les passions les plus extrêmes, la crainte de l'exclusion, de l'échec ou de la mort. Tous ces éléments étaient déjà présents dans l'épopée : « Comme dans un bois d'humbles genévriers, ou par les chaumes de la vaste plaine, le

¹ *Ibidem*, p. 75 (article, p. 64-86).

² Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna [1714]*, cit., p. 290.

chasseur qui poursuit le lièvre peureux s'avance d'une marche incertaine à travers les sillons, explorant chaque buisson, chaque touffe d'herbe pour voir si la bête ne s'y est pas mise à couvert, ainsi Orlando cherchait sa dame avec une grande patience, partout où l'espoir le poussait », XIII, 87. Ces airs de comparaison déclinent dans la deuxième moitié du siècle : ils sont caractéristiques d'un style d'opéra qui faisait de la compréhension des finesses poétiques, une condition déterminante du plaisir esthétique. Si les airs doivent être généraux car interchangeables :

Mettiti ancora in capo che nelle arie quanto più le proposizioni son generali, tanto più piacciono al popolo perché, trovandole o verisimili e vere, se ne fa un capitale per valersene onestamente con la sua donna, cantandole nelle occasioni che di giorno in giorno avvengono agli amanti, di gelosie, di sdegni, di promesse reciproche, di lontananza e simili¹.

Ils doivent néanmoins privilégier la vérité et le naturel, l'inscription dans la vie – exactement ce que Gravina appréciera chez l'Arioste.

Métastase, *Angelica et Ruggiero*

S'il y a un rapport de méfiance entre l'homme de lettres de cette époque et l'Arcadie, il n'y a pas de rejet de la pastorale qui fusionne avec les références historiques ou tragiques : les sujets héroïques dans le cadre idyllique de la pastorale deviennent des princes incognito, dans un cadre intemporel. Grâce aux airs qui utilisent la puissance d'imitation de la musique pour mettre en relation la situation dramatique avec les réalités immuables de la nature, *l'opera seria* est parvenue à faire entrer l'art musical dans la théorie classique de l'imitation, tout en libérant la musique de l'emprise exclusive de la parole. Ces airs emblématiques du genre, directement liés au courant arcadien, sont ainsi le symbole d'un art de l'union et de la collaboration entre poète, compositeur et interprète. Deux compositeurs se distinguent de leurs contemporains : Vivaldi, plus sensible à la musique orchestrale, et Haendel, amené à développer la puissance évocatrice de l'orchestre pour pallier le manque de compréhension de la langue italienne chez son public.

Métastase, dans le livret *Ruggiero*, ne respecte pas systématiquement le *da capo*, seulement six airs correspondent au schéma traditionnel, ce qui montre déjà en 1771 une fin de la tradition :

¹ Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna [1714]*, cit., p. 290.

Quando poi tu, che finalmente non sei nel gregge de' verseggiatori servili, vorrai che chi legge il tuo melodramma ti riconosca ancor per poeta, fatti onore nel recitativo, ed al più al più in un aria per ciaschedun atto, inginocchiandoti davanti al compositore, alle cantanti, a' cantori ed allo stesso impresario perché le lascino vivere per riputazion tua, e per onore delle sacre Muse, nel tuo melodramma¹.

Point commun à tous nos livrets : le *lieto fine*

Ce qui frappe, au XVII^e et au XVIII^e siècle, par opposition au XIX^e, c'est la fin heureuse, jamais démentie dans notre corpus « *serio* », même si la folie d'Orlando non résolue peut constituer une limite à cette fin parfaitement heureuse, comme, cas unique, dans l'*Angelica* de 1795. D'après Isabelle Moindrot, dont l'ouvrage fait référence sur la question, ce *lieto fine* « répondait à une véritable exigence morale. On ne pouvait, humainement, selon Métastase, laisser les spectateurs sur une impression trop sinistre ou trop déplorable. La croyance dans la perfectibilité de la nature humaine et dans la vertu pédagogique du théâtre imposait de retourner le tableau le plus sombre en une image de bonheur et de maîtrise de soi. Là pouvait résider la fonction de l'opéra dans l'équilibre social, là se manifestait la fonction de la poésie, comme exercice individuel mis au service d'une collectivité. Car cet optimisme fondamental purgeait en quelque sorte le drame des séductions impures qu'avaient pu glisser à la fois la musique et la scène. Et en effet, l'absence de *deus ex machina* transformait l'ancienne métamorphose baroque en une métamorphose de l'âme »².

Tragique et comique

Un autre élément fondamental de simplification était la distinction des genres entre le tragique, destin des rois et des tyrans, dans un cadre intemporel, passions grandioses, immensité des royaumes et de la politique et le comique, types issus de la bourgeoisie et du peuple, tracas domestiques et cadre de la famille. Le contrepoint comique apporté par les serviteurs à la destinée tragique de leurs maîtres est relégué dans les *intermezzi*, placés entre les actes et proposant des intrigues indépendantes de l'opéra principal. Si les personnages de type tragique et clément sont Roger/Bradamante et Ariodante/Ginevra, Angélique/Médor peuvent l'être parfois mais sont soumis à tous les types de fluctuations, de même qu'Orlando et Alcina.

On parle souvent de comique dans les livrets vénitiens de Grazio Braccioli, qui pourraient être hérités de la particularité vénitienne du livret baroque où les rôles comiques

¹ Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna [1714]*, cit., p. 290.

² Isabelle Moindrot, *L'opera serio ou le règne des castrats*, Paris, Fayard, 1993, p. 70.

servent de contrepoint. Pour partir d'une définition très générale, d'après Emanuele Senici¹, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, l'opéra italien se divise en deux sous-genres bien définis ; les librettistes les nomment *dramma per musica* et *dramma giocoso per musica*, tandis que les compositeurs les qualifient d'*opera seria* et *opera buffa*. Cette distinction montre, ne serait-ce que d'un point de vue strictement linguistique, que l'opéra comique naît en ajoutant une précision à l'intérieur du genre précédemment ouvert qu'était le *dramma*. Souvenons-nous à ce sujet de la réticence de Lalli, dans sa préface, à définir son œuvre, symptomatique du poète à Venise, lieu de tous les possibles. Toujours d'après Senici, « ce qui les différencie, ce sont non seulement la position sociale des personnages, la trame et le langage du livret, mais aussi le type de public auquel ils s'adressent, les espaces théâtraux dans lesquels ils sont représentés, et les mécanismes de leur diffusion sur les scènes européennes. Si, du point de vue du texte verbal, l'*opera buffa* intègre parmi ses divers registres stylistiques le style élevé de l'*opera seria*, cela ne vaut pas dans l'autre sens »².

Pourtant, la composante comique était présente dès l'origine dans l'histoire du genre et on a parfois tendance à parler de « convergence »³ là où il n'y a eu que permanence d'un mélange originel. Par ailleurs, de la même façon que *seria* n'est pas forcément synonyme de « sérieux », le terme *comico* renvoie aux « comédiens » et en particulier aux comédiens de théâtre improvisé dont on sait aujourd'hui qu'il n'était pas toujours comique au sens moderne du terme. Dans notre corpus au moins, il apparaît clairement que la parenthèse serait plutôt dans la séparation que dans la fusion, ce qui paraît d'ailleurs intrinsèque à l'Arioste.

Haendel comique vs Capece

Le personnage de Dorinda dans son passage de Capece à Haendel permet d'aborder cette question. En éliminant les personnages clairement tragiques, et en donnant de l'ampleur au personnage de la bergère qui prend des accents comiques, les modifications que Haendel apporte au livret de Capece vont dans le sens des écarts par rapport à un opéra qui tend à se réformer. Isabella n'est plus évoquée que pour permettre à Angelica d'exprimer une feinte jalousie afin de gagner du temps et de cacher son amour pour Medoro (I, 8). En revanche, la bergère annoblie par Capece retrouve une dimension comique qu'elle n'avait pas chez le poète arcadien. Dorinda est une figure mesurée, bucolique par sa sensibilité aux tourments

¹ Emanuele Senici, *Typologie des genres dans l'opéra*, in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 4, Histoire des musiques européennes*, Arles-Paris, Actes Sud, 2006, p. 509.

² *Ibidem*.

³ Emanuele Senici se montre sceptique face à ce point de vue souvent adopté sur les livrets de Da Ponte pour la trilogie de Mozart, *ibidem*.

amoureux mais connotée comiquement par ses accents qui avoisinent la *Serva padrona* de Pergolese et par une morale de servante de fin XVIII^e où les accents mythologiques et cultivés se mêlent à des rimes populaires :

S'è corrisposto un core,
teme ancor del suo amore.
Se un altro è mal gradito,
prova il martir del barbaro Cocito.
Nel mar d'amor per tutto v'è lo scoglio ;
e vedo ben, che amar è un grande **imbroglio**.
Amor è qual vento
*Che gira il **cervello** ;*
ho inteso che a cento
*comincia **bel bello***
a farli godere ;
ma a un corto piacere
dà lungo dolor.
Se uniti due cori
Si credon beati,
gelosi timori
li fan sfortunati ;
se un cor è sprezzato,
divien arrabbiato,
così fa l'amor (III, 5)

Elle est proche également d'une autre *servetta*, la future Zerlina de Da Ponte, qui voudrait bien épouser un chevalier, afin de sortir de sa condition, lorsqu'elle cède bien volontiers aux avances d'Orlando, avant de se rendre compte qu'il est fou : « Se mi vuole in consorte/Saria per me di questo Eroe la preda/Chi sa ? Giove altre volte arse per Leda » (III, 3). Toutefois, trouvant Medoro beau et bien fait, elle n'est somme toute que le double d'Angelica qui, chez l'Arioste, tombait amoureuse de Medoro pour son beau visage : « è giovane e bello/d'una buona struttura » (II, 2). Elle est du même statut que celui qui accède à celui de roi par sa noblesse de cœur et l'amour d'une reine : « *Chi è possessore del mio core/Può senza orgoglio chiamarsi re* » (I, 5).

Paradoxalement, alors que rien n'indique que Haendel avait lu l'Arioste et alors qu'il s'adressait à un public dont la connaissance de la langue italienne n'était qu'approximative, il est celui qui rejoint la complexité de l'épopée et son savant mélange de léger et de grave, de comique et de sérieux, dont les frontières ne sont jamais clairement établies.

En revanche, *Ariodante* correspond parfaitement à la structure de l'opéra réformé, en conservant les personnages tels qu'ils sont décrits chez l'Arioste, à la différence des autres

intrigues qui appellent des ajouts. Mais, d'après Isabelle Moindrot¹, si elle reste évidemment tributaire du système dramatique de l'opéra seria, la conception de l'âme humaine qui prévaut dans cette dramaturgie fait la part trop belle à l'ombre et au mystère, pour ne pas ouvrir une brèche dans la belle ordonnance du drame métastasien classique. « Et c'est alors l'optimisme d'ensemble de ce modèle dominant qui semble désigné comme une splendide illusion ».

Enfin, si Braccioli et Marchi, en marge des opinions esthétiques des « réformateurs » comme Zeno et Salvi qui préparent le terrain à Métastase, choisissent des sujets différents, on pourrait voir dans leur traitement un cheminement parallèle. Lors de la scène finale du *Ruggiero* de Métastase, Leone, découvrant la vérité à Bradamante, reprend la thématique de l'illusion et des armes qui, tels des objets magiques, transforment les hommes en héros : « Je t'ai trompée. Les armes étaient les miennes et non pas la valeur ; Ruggiero les porta et ce fut lui qui les illustra. Sous elles, caché, il a tenu mon rôle ». Comme le montre très bien Olivier Rouvière, le personnage de Ruggiero est tout un, bien que tantôt infidèle égaré par la magicienne, tantôt dépossédé de son identité par l'ami à qui il doit la vie :

Le combat apparent, en armes, a trompé tout le monde et n'a fait que servir l'illusion ; seul le combat intérieur débrouille l'écheveau des sentiments et rend chacun à soi-même. Chez Haendel, comme chez Métastase, l'amazone Bradamante, en forçant le héros à cette forme de combat, l'amène aussi à briser les charmes de l'illusion : Ruggiero fait voler en éclat l'urne magique d'Alcina ; Leone abandonne son chimérique amour pour la guerrière. Et Ruggiero, contraint d'endosser à nouveau son moi martial, qui plaît tant à sa promise, renonce aux charmes ambigus du travestissement, et s'apprête au fructueux mariage dont sortiront les Este².

L'Arioste, même réécrit en focalisations diverses, demeure une autorité avec une forme d'unité dans son traitement. Toutefois, selon les inflexions qu'ont données Salvi et Métastase à l'opéra « réformé », la magie, même réduite à un rôle symbolique, n'y a plus droit de cité, et c'est d'ailleurs la parabole que suivra le personnage d'Alcina.

¹ Isabelle Moindrot, « De l'illusion à l'ambiguïté. Réflexions sur la dramaturgie lyrique italienne au XVIII^e siècle », in Damien Colas, Alessandro Di Profio, *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*. Volume 1. *Les pérégrinations d'un genre*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 244.

² Olivier Rouvière, « Roger, fragile fils d'Hercule », in *Alcina*, programme de salle, Opéra National de Paris, 2008, p. 53-63.

4. De l'*opera seria* au drame romantique : le cas *Ariodante*

Le couple Ariodante/Ginevra assortis du méchant Polinesso, parallèlement à une histoire d'amour secondaire entre Dalinda et Lurcanio, comme c'est le cas chez Salvi, constituent une distribution parfaitement adaptée à l'*opera seria* réformée.

Le couple Ariodante/Ginevra représente, par rapport aux autres personnages de l'épopée, une sorte d'exception qui confirme la règle des réécritures. Il bénéficie d'une longévité exceptionnelle par rapport aux autres sujets tirés de l'Arioste, arrivant jusqu'au XX^e siècle. En outre, cette intrigue, parabole sur la fidélité sur le plan diégétique, fait preuve d'une fidélité rare au texte source. En regard des autres intrigues de l'Arioste, la source est relativement peu modifiée, mais il s'agissait d'une intrigue secondaire dans l'épopée, d'une enclave narrative. Dans ce cadre précis, l'examen détaillé des modifications d'une reprise à l'autre d'un même livret permet de mettre au jour des évolutions intéressantes à partir du paradigme représenté par le livret de Salvi, en 1708, dont le nombre de reprises égale celui des grands drames de son successeur, Métastase.

Le livret de Salvi dérive d'une longue tradition littéraire qui dépasse largement les frontières du *dramma per musica* et de l'épopée, ainsi que de l'Italie dont l'Arioste n'est qu'une étape¹. Si la fable est réécrite à la Renaissance, elle vient d'un récit du I^{er} siècle, intitulé *Chaireas et Callirhoë*, écrit par Charidon d'Aphrodisias. Elle tombe ensuite dans l'oubli pour réapparaître dans un récit espagnol, *Tirant lo blanc*, de Johanot Martorell, édité à Valence en 1490. C'est vraisemblablement par ce biais que l'intrigue arrive à la cour des Este pour être reprise d'abord par Boiardo puis par l'Arioste. Si ce dernier constitue la principale source d'inspiration pour les librettistes à partir de Salvi, ils sont aussi influencés par une réécriture intermédiaire, celle de la *Novella XXII* de Matteo Bandello (1485-1561), ainsi que par une tragédie française, la *Genèvre* de Claude Billard² (1610). Nous avons vu que l'intrigue influence à son tour la tragédie de Voltaire, *Tancrède*, en 1760. Enfin, pour ne citer que les œuvres les plus connues, l'intrigue de *Much ado about nothing* de Shakespeare,

¹ Pour une étude détaillée des sources et des réécritures, ainsi qu'une comparaison des traitements musicaux, nous renvoyons à l'étude d'Olga Termini, dans son essai introductif au livret et à la partition d'*Ariodante* de Salvi mis en musique par Pollarolo en 1718, « From Ariodante to Ariodante », in *Ariodante*, Antonio Salvi-Carlo Francesco Pollarolo, Milano, Ricordi, 1986, p. IX-LXXXIII (introduction au facsimile de l'édition de Pollarolo, 1718). Nous synthétisons ici les principales références qu'elle donne, en nous appuyant sur quelques livrets que nous avons consultés directement. Son analyse se termine par des annexes fournissant une chronologie des opéras tirés de l'épisode d'Ariodante, les distributions de 1708 à 1753, ainsi que des airs de ces versions.

² Sur les réécritures françaises, voir Alexandre Cioranescu, *L'Arioste en France : des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Presses modernes, 1939, tome 1, p. 309-312.

probablement écrite en 1598, tirerait sa source à la fois de Bandello et de l'Arioste. Rappelons également que l'intrigue transite sur les scènes des *comici* avec Silvio Fiorillo, *Ariodante tradito e la morte di Polinesso da Rinaldo paladino* (Pavie, 1627) et de la tragédie avec la *Ginevra* de Francesco Cerati de Vicenza, « *accademico Olimpico e Incognito* », imprimée à Venise en 1638. Mais avant de voir les choix opérés par les premiers livrets, revenons sur le détail de l'intrigue chez l'Arioste¹.

Renaud arrive dans une abbaye où des moines lui proposent un exploit : défendre la fille du roi d'Écosse contre Lurcanio qui l'accuse d'avoir reçu un amant sur son balcon. Une femme qui a des relations avec un homme avant le mariage, reçoit la mort si elle n'a pas de défenseur, telle est la loi d'Écosse. S'il gagne, elle l'épousera et si dans un mois, personne ne se présente, elle sera mise à mort. Les moines la présentent comme un modèle de pudeur et de vertu. Renaud décide de prendre sa défense, même dans l'éventualité où elle serait coupable², et en chemin il sauve Dalinda qui lui raconte son histoire. Amoureuse de Polinesso, elle l'accueille tous les soirs sur le balcon de Ginevra puisqu'elle est sa servante. Mais ce dernier est tombé amoureux de Ginevra. Utilisant ici le point de vue interne au personnage, on ne peut savoir, comme Dalinda, si cet amour pour la maîtresse a remplacé celui pour la servante ou si le premier n'était qu'un prétexte pour servir le second³. Polinesso réussit à persuader Dalinda que son amour feint pour Ginevra n'est le fruit que de l'ambition et que, devenant le gendre du roi, conformément à son rang, il récompensera la belle servante à la hauteur de son sacrifice et qu'elle restera toujours la première dans son cœur. Dalinda accepte d'abord d'essayer de rendre sa maîtresse amoureuse de son amant, mais c'est peine perdue car la belle Ginevra est amoureuse d'un chevalier d'Italie venu en Écosse, Ariodante. Voyant que toute tentative est vaine, Polinesso passe de l'amour à la haine et s'engage à détruire l'amour de Ginevra et Ariodante. Mais il se garde bien de dévoiler ses projets et demande à Dalinda de se prêter à une sorte de rituel cathartique pour dépasser son amour « en imagination », il dit avoir espoir « me trompant moi-même, [de] voir en peu de temps mon désir s'éteindre »⁴. Le récit

¹ Chant IV, strophes 56-72, chant V, 1-92, chant VI, 1-16.

² « Non que je veuille dire qu'elle n'a pas fait ce dont on l'accuse, car, ne le sachant pas, je pourrais me tromper ; mais je dirai que, pour un pareil acte, aucune punition ne doit l'atteindre. Je dirai encore que ce fut un homme injuste ou un fou, celui qui le premier vous fit de si coupables lois, et qu'elles doivent être révoquées comme iniques, et remplacées par une nouvelle loi, conçue dans un meilleur esprit. Si par une même ardeur, si un désir pareil incline et entraîne, avec une force irrésistible, l'un et l'autre sexe à ce suave dénouement d'amour que le vulgaire ignorant regarde comme une faute grave, pourquoi punirait-on ou blâmerait-on une dame d'avoir commis une ou plusieurs fautes de ce genre, alors que l'homme s'y livre autant de fois qu'il en a l'appétit, et qu'on l'en glorifie, loin de l'en punir », IV, 65-66.

³ Chant V, 12.

⁴ Chant V, 25.

étant marqué par la conscience de ce qui est advenu après, Dalinda reconnaît elle-même que cette ruse était trop évidente et qu'elle était « séparée de sa raison » pour ne pas le voir. Préparant sa mise en scène, Polinesso commence par éveiller la jalousie d'Ariodante en lui disant qu'il est l'amant de Ginevra, ce dont Ariodante s'étonne car elle lui a juré « de vive voix et par écrit¹ qu'elle ne serait jamais la femme d'un autre », même si son père lui refusait ce mariage. Le chevalier étranger est conscient que son rival, le duc d'Albanie, est d'un rang supérieur, mais il pense s'être rendu digne de la fille du roi par la valeur montrée dans les combats. Polinesso lui promet de lui fournir des preuves bien plus tangibles de son amour dans les bras de Ginevra. Le premier mouvement d'Ariodante est de sauver l'honneur de sa belle par les armes mais il attend la preuve que lui promet Polinesso, le faisant venir le soir dans les ruines face au balcon de la fille du roi. Craignant un piège, il demande à son frère Lurcanio de l'accompagner et de se cacher un peu plus loin. Ariodante, croyant voir Ginevra le tromper, veut se transpercer la poitrine de son épée mais son frère l'en empêche. Le lendemain, Ariodante s'en va et on annonce huit jours plus tard qu'il s'est jeté à la mer : il l'a fait devant un témoin, lui demandant d'aller rapporter à Ginevra qu'il meurt d'avoir « trop vu ». Choissant un moment où le roi est entouré de toute sa cour, Lurcanio accuse Ginevra de s'être rendue coupable avec un amant mystérieux. Le roi, dans l'espoir de sauver sa fille qu'il croit innocente, publie son intention d'accorder son royaume à celui qui sauvera sa fille de l'infamie, mais tous les guerriers redoutent la vaillance de Lurcanio, le sort cruel ayant éloigné le frère de Ginevra, Zerbin², de la cour. Le roi menant son enquête auprès des servantes de sa fille, Dalinda choisit de s'éloigner et va trouver son amant qui prétend l'envoyer à l'abri, mais en réalité, les deux hommes chargés de lui servir d'escorte ont pour ordre de la tuer. Ici, le récit de la jeune femme rejoint l'action narrée par le chantre épique, puisque Renaud l'a justement défendue contre les deux hommes. Le paladin est pris à témoin de sa bonne foi et c'est dans l'espace laissé incertain par sa subjectivité que pourra se développer la créativité des librettistes qui attribueront plus ou moins de malice aux deux protagonistes de la supercherie : le traître Polinesso et la victime dont l'innocence est douteuse, Dalinda. C'est dans la définition des caractères de ces deux personnages que nous observerons des variantes d'un livret à un autre.

Arrivé en ville avec Dalinda, Renaud découvre qu'un chevalier inconnu défend déjà l'honneur de Ginevra. Il interrompt le combat et raconte tout. Pour prouver ses dires, il

¹ La lettre sera bien sûr l'objet privilégié au théâtre.

² Il occupe en effet d'autres chants de l'épopée, donnant des preuves de la valeur de ses armes aux côtés de Charlemagne et perdant puis retrouvant sa bien-aimée Isabelle.

provoque Polinesso et le tue. Avant de mourir, Polinesso avoue. Le chevalier inconnu n'est autre qu'Ariodante, qui a miraculeusement échappé à la noyade et a conservé son amour pour Ginevra envers et contre tous. Le roi les marie. Renaud obtient la grâce de Dalinda qui prend le voile.

Dans ce récit caractéristique de la structure *ad incastro* ou à tiroirs de l'épopée, le chantre épique nous raconte l'histoire d'Orlando qui ouvre sur les pérégrinations de Rinaldo, qui lui-même écoute le récit de Dalinda. Il est donc logique qu'au départ, les personnages de Dalinda et de Polinesso soient ambigus, la femme ingénue et amoureuse dressant le portrait de celui qu'elle aime et qui l'a trahie. Salvi, dans un souci de moraliste, nous l'avons vu, noircit le personnage du traître pour que sa mort soit mieux supportée du spectateur, accentuant la naïveté de Dalinda. Il lui revient également de donner un plus grand relief aux deux victimes finalement très peu développées par l'Arioste, Ginevra et Ariodante.

Les premiers livrets¹ éliminent aussitôt le personnage de Zerbino, faisant de Ginevra la fille unique du roi d'Angleterre, afin de rendre le choix du père plus pathétique mais aussi de couper le lien avec le reste de l'épopée. C'est sans doute la même raison qui amènera certains librettistes à éliminer le personnage de Rinaldo, donnant plus d'ampleur au personnage d'Ariodante qui assumera la fonction de défenseur de Ginevra. Mais, si Rinaldo réapparaîtra régulièrement dans certains livrets, ce ne sera jamais le cas de Zerbino, définitivement oublié.

Les personnages correspondent parfaitement aux canons du genre sérieux et de l'opéra réformé, dit *seria*, leurs vicissitudes donnant naturellement lieu à des « *aria* de passion, qui comme l'*aria di paragone* s'appuie sur des images poétiques, voire des tableaux. Ceux-ci mettent en scène non pas des éléments naturels, mais des êtres humains, des gestes et des situations passionnelles : des femmes criant grâce, des pères nageant dans leur sang, des reines humiliées »². Il suffit de penser à l'air *Scherza infida* où Ariodante, sous le choc de la scène qu'il vient de voir, imagine Ginevra qui se rit de sa mort.

¹ *L'Ariodante, dramma* de Giovann'Alandro Pisani, Genova, Benedetto Guasco, 1655 (musique de Gio. Maria Costa, Teatro del Falcone). C'est à cette première adaptation que l'on doit l'idée de la bague d'Ariodante transmise par le messager au roi, qui voit un signe de l'innocence de Ginevra, bague que l'on retrouvera plus tard, ainsi que des ajouts typiques des *drammi per musica* de l'époque, comme les figures allégoriques de la nuit et du soleil symbolisant la noirceur de la trahison ou la lumière de la vérité, et les personnages comiques (le messager Zoilo, les assassins Trattugo et Coralto, et la vieille nourrice Irene). Le premier livret à éliminer la figure de Rinaldo est celui de Giulio Cesare Grazzini, *Ginevra, infanta di Scozia, dramma per musica*, Ferrara, Bernardino Pomatelli, 1690.

² Isabelle Moindrot, *L'opera seria ou le règne des castrats*, Paris, Fayard, 1993, p. 221.

Salvi, de Florence à Venise et Londres

Les quelques personnages comiques introduits au XVII^e siècle, selon le goût du temps, disparaissent très vite, à partir de 1708, pour ne plus jamais réapparaître, laissant la place à un sérieux que nous ne retrouvons pas aussi systématiquement dans les autres personnages de notre corpus, à part peut-être chez Bradamante et Olimpia, parangons de la fidélité.

Antonio Salvi, qui, dans notre corpus, fait figure de paradigme pour les réécritures de l'épisode Ariodante/Ginevra, coupe tout lien avec l'épopée dans laquelle le récit était enchâssé :

Ho finto Ginevra figlia unica del re di Scozia, benché l'Ariosto la faccia sorella di Zerbino. [...] Né ho voluto servirmi per lo scioglimento del drama del personaggio di Rinaldo, perché nel rimanente dell'azione non v'avea luogo¹.

C'est pour les mêmes raisons d'équilibre formel qu'il donne un plus grand relief aux personnages de Dalinda², non plus simple suivante mais « première dame d'Écosse » et de Lurcanio, à qui il prête une histoire d'amour, les hissant au rang de couple secondaire, unis à la fin de l'intrigue dans le sillage du couple principal, et partant, rachetant l'honorabilité de la traîtresse-trahie.

Il se distingue des autres librettistes de son temps dans la liberté qu'il prend avec la hiérarchie des personnages. Bien qu'Ariodante soit le personnage central, il a presque le même nombre d'airs que Dalinda ou Polinesso. Inversement, des personnages secondaires comme Lurcanio ou Odoardo ont aussi des scènes propres et des airs, ce qui laisse supposer que les rôles étaient chantés par des virtuoses de premier ordre lors de leur création. Il ne respecte pas non plus les principes des librettistes « de la réforme » – qui préconisaient une augmentation ou une diminution du nombre de personnages sur scène toujours progressive – dans l'organisation des scènes³. Cette donnée aussi constituera un avantage pour la scène du Covent Garden où une intrigue simple et des effets scéniques sont plus importants que l'apparition de chanteurs en fonction de leur rang.

¹ *Ginevra, principessa di Scozia, dramma per musica* d'Antonio Salvi, 1708, Firenze, Albizzini, 1708, Avviso ai lettori.

² L'importance dramatique et musicale donnée au personnage (neuf airs contre les quatre/six des autres personnages) est sans doute due également à la préférence du prince Ferdinando pour la chanteuse qui incarnait le rôle, Maria Domenica Pini, surnommée la Tilla, d'après Olga Termini, *op. cit.*, p. LXXX.

³ Cf. Reinhard Strohm, « Haendel and his Italian opera texts », *op. cit.*, p. 69.

Lors de sa reprise pour Venise et la musique de Pollarolo en 1716¹, la préface au « Gentilissimo lettore » est identique à celle de 1708, avec un ajout probablement dû à un autre librettiste ou de l'éditeur, témoignant du respect pour la figure de l'auteur :

Nella ristampa che io ho dovuto fare di questo dramma in occasione che egli si dee rappresentare in questa città di Venezia, mi corre l'obbligo di avvertirti, che in esso tu non ricerchi tutto quell'ordine, e tutti quei versi con cui l'insigne autore l'ha composto e pubblicato. Si è dovuto troncarlo e accrescerlo, e alterarlo in molte parti. Diverso è il numero degli attori, delle scene, delle mutazioni, e così dell'altre parti costitutive del dramma. Ciò tuttavolta non è stato fatto con animo di migliorarlo, ma solo ad oggetto di adattarlo al bisogno. L'autore è pregato a prendere questo cangiamento in buona parte, e ciò con l'esempio, o sia piuttosto con l'abuso, che in oggi corre per tutti i teatri d'Italia in simili componimenti, dove ognuno ha l'autorità e'l privilegio di porci mano, e di cangiarne infino i titoli, come pure in questo si è fatto.

Dans la distribution, le personnage d'Odoardo disparaît, ce qui entraîne *de facto* une suppression de ses airs. Toutefois, certains des premiers airs de Ginevra (I, 6), d'Ariodante (I, 8), et du roi (I, 9) sont aussi modifiés, alors que le reste du livret et sa construction restent identiques. Dans l'acte II également, certains airs sont remplacés par d'autres, comme *Scherza infida* qui devient :

Sto languendo
Sto piangendo
Ed incauto
Al mio pianto
Ride e scherza l'infedele.
Morte vieni, e a me sarai
Meno ingiusto, e men crudele.
Sto ecc.

Le roi gagne un air supplémentaire. Mais surtout, la contraction de quatre scènes en deux rend Dalinda moins naïve que dans la première version : « Ah : ch'io pavento che l'acerba cagion de' mali suoi sia stato » (II, 10) ce qui est confirmé par Polinesso. Dalinda comprend plus vite, et Polinesso s'en débarrasse aussi plus vite. À la fin de la scène, l'air de la jeune femme *Da che amor di te m'accese* est remplacé par un autre, plus imaginé/pastoral :

Sen corre l'agneletta
Al cenno del pastore
Ne fa da lui partir
Quel labbro che mi alletta
Dispor può del mio core
A vivere e a morir.

¹ Frontespizio : *Ariodante*, drama per musica del Dottore Antonio Salvi, Fiorentino, dal rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo, all'altezza serenissima elettorale di Carlo Filippo di Najuburgo, Conte palatino del Reno ed elettore del sacro romano imperio. In Venezia, Marino Rossetti, 1716.

Une autre transformation, celle de l'air de Polinesso rend le personnage moins tranché, il justifie les moyens par la fin, là où sa noirceur était purement ontologique dans la première version.

Non fe lega, e non s'unio
Mai col vizio la virtù
O tutt'empio o tutto pio
Convien'essere quaggiù
Non fe ecc.

Amo un volto e bramo un regno
E col braccio e con l'ingegno
Sarò sposo e sarò re
Per acquisto così degno
Si tradisca amore e fe.

Parallèlement, Ariodante prend aussi plus de profondeur : il acquiert un nouvel air. Là où auparavant Dalinda s'indignait contre Polinesso, Ariodante se désespère de la trahison de son ami, qui vient s'ajouter à celle de son amante. Puisqu'Odoardo est supprimé, c'est Polinesso qui vient mettre les chaînes à Ginevra et lui apprendre que Lurcanio l'accuse de crime à la pudeur et qu'il la défendra, ce qui est intéressant car le personnage devient encore plus sadique, et sa victime plus émouvante. Comme dans la première version, elle désire baiser la main de son père avant de mourir, dans un air nouveau et en fin de scène, alors que dans la scène 8 de 1708, il était en milieu de scène et c'était le père qui avait l'air de « sortie ».

Lors de la reprise en 1731, à Vicenza, sous le titre *Ariodante*, musique de Carlo Francesco Pollarolo, les récitatifs sont identiques à la version de 1718 : seuls les airs sont modifiés de façon significative. Polinesso et Ginevra perdent des airs au profit du roi et de Lurcanio. Les autres reprises¹ montrent des oscillations similaires, dans les airs. Nous en concluons qu'il ne faut pas chercher ici de véritable redéfinition des personnages mais plutôt un souci de nouveauté de la part des compositeurs.

Cet équilibre entre les parties et cette souplesse d'adaptation sans altérer la dramaturgie de la pièce présentera un grand intérêt pour Haendel qui était à la tête d'une troupe où il pouvait répartir les rôles avec une certaine équité, en 1734, au Covent Garden. Comme Salvi, Haendel attribue à Ariodante une nouvelle épaisseur en coupant le lien avec la trame principale. C'était à l'origine le paladin Renaud qui faisait le lien entre cette « histoire dans l'histoire » et la trame principale.

Nous avons évoqué, à Londres, les raisons matérielles qui obligeaient Haendel à intégrer des ballets à la fin des actes. S'il faut donc relativiser l'intention dramaturgique, il

¹ En 1732, à Brescia, sous le titre *Ariodante*, musique d'Antonio Galleazzi, en 1733, à Venise, Teatro Grimani di San Samuele, musique de Giuseppe Sellitti, en 1736 à Florence, Teatro della Pergola, livret d'Antonio Salvi, révisé par Damiano Marchi, musique de Vivaldi, en 1739 à Prague, musique de Santo Lapis.

n'en reste pas moins intéressant d'analyser les effets produits. Ce phénomène touche tous les auteurs ou compositeurs qui ont adapté plusieurs épisodes de l'épopée, qui se contaminent sur les scènes lyriques plus que dans une intertextualité littéraire. Ainsi, le ballet des songes de la fin du deuxième acte est le même que celui d'Alcina, ce qui, du point de vue du spectateur londonien qui voit les deux spectacles à quelques mois d'intervalle, rapproche les deux personnages¹. Par ailleurs, en remplacement de la scène où Polinesso préparait son plan pour éliminer Dalinda, Haendel introduit une scène de folie de Ginevra qui clôt l'acte II, deux ans après avoir exploré avec passion ces possibilités spectaculaires et musicales qui avaient vraisemblablement obtenu un franc succès avec *Orlando*. Si l'on résume les modifications apportées par Haendel, c'est le héros éponyme qui brille sur tout l'opéra, suivi de près par Ginevra, contrairement aux autres personnages qui restent dans l'ombre.

Le succès de l'opéra de Haendel aurait influencé le choix de l'impresario florentin Luca Casimiro degli Albizzi et, partant, le retour à Florence de l'opéra, révisé par Damiano Marchi et mis en musique par Vivaldi en 1736 au théâtre de la Pergola². La musique en est aujourd'hui perdue, mais reste le livret, ainsi que l'hypothèse d'une réussite de cette représentation, dans la mesure où Vivaldi se proposait de reprendre l'opéra pour la saison de Carnaval à Ferrare en 1737, même s'il n'a pas été choisi. Reinhard Strohm remarque que les révisions du livret sont établies à partir de l'édition princeps de 1708 et ne tiennent pas compte des réécritures de 1716 et de 1718, à une exception près, l'air *De' suoi strali* (I, 12), emprunté au livret de 1718. On retrouve dans ce livret de nombreux airs identiques à ceux de *Griselda*, révisé en 1735 par Lalli, personnage interprété d'ailleurs, comme Ginevra, par Anna Girò.

Nous faisons le même constat d'autorité du texte originel de Salvi en observant les dernières réécritures vénitiennes, plus fidèles que Haendel au livret de 1708, ainsi qu'à l'Arioste. Elles conservent une focalisation sur Dalinda et surtout sur Polinesso, qui sera accentuée par l'ampleur donnée à la figure du traître, personnage tendant vers les Norfolk, Yago et autres tristes sires de la scène romantique. En suivant à nouveau le fil du même livret et revenant sur les scènes vénitiennes, nous tombons sur une version très proche de celle de 1716. Pourtant, anecdote révélatrice, ce livret intitulé *Ariodante* et mis en musique par Cristoforo Wagenseil, en 1745, porte le nom de Métastase sur la fiche de bibliothèque, associé au compositeur mais sur le livret, mention est faite de tous les artisans du spectacle

¹ Nous y reviendrons dans la partie consacrée à Alcina.

² Pour cette adaptation, nous nous appuyons sur les analyses de Reinhard, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Fondazione Giorgio Cini, Studi di musica veneta, Quaderni vivaldiani, 13, Florence, Olschki, 2008, p. 590-596.

sauf du librettiste. Il est intéressant de remarquer qu'en l'absence de précision, le bibliothécaire a opté pour LE librettiste le plus « probable » : Métastase. Bien sûr, un examen plus attentif nous montre qu'il s'agit de Salvi ou de quelqu'un qui n'a fait que couper son livret, avec les mêmes justifications que celui de 1716¹. L'adresse au lecteur est rigoureusement identique à la préface de 1708 depuis « Il quinto canto » jusqu'à « quel meraviglioso poema ». Puis, viennent des modifications expliquant la réédition :

È comparso però replicatamente e con infinito applauso sopra le scene di questo famosissimo teatro accresciuto nei caratteri dei personaggi, e nelle finzioni introdotevi affine di reccar più diletto, e perché tutte le passioni abbiano forza maggiore negli attori, come la tenerezza nel padre, l'ambizione in Polinesso, l'amore in Ariodante, ne vi fu introdotto, per lo scioglimento del drama Rinaldo, perché nel rimanente dell'azione non v'avea luogo. Nella presente ristampa, in occasione che si deve ancora rappresentare in questa città di Venezia, è d'avvertirsi che in esso non fu ricercato tutto quell'ordine, e tutti que' versi, con cui l'insigne autore [Salvi] l'ha composto, e pubblicato. Si è dovuto troncarlo, accrescerlo e alterarlo in molte parti, e particolarmente in buona parte dell'arie introdotevi a maggior comodo della nuova musica. Diverso è il numero delle scene, delle mutazioni, e così dell'altre parti costitutive del drama. Ciò tutta volta non è stato fatto con animo di migliorarlo, ma solo all'oggetto di adattarlo al bisogno, e ciò con l'esempio, o sia più tosto con l'abuso, che in oggi corre per tutti i teatri d'Italia in simili componimenti, dove ogn'uno a l'autorità, e'l privilegio di porci mano, e di cangiarne infino i titoli. Vivi felice.

Les modifications à partir du livret de 1708 sont strictement identiques à celles de 1716. Seuls très peu d'airs sont à nouveau modifiés. Une modification accentuant encore la noirceur du personnage de Polinesso peut être relevée. Alors que dans son monologue précédent, il sous-entend le sort qu'il réserve à Dalinda, couvrir un forfait par un autre plus grand encore, son plan est plus clair ici car il s'adresse directement aux deux serviteurs.

Amici, fra poco
Dalinda giungerà : di questa selva
in su'l oscuro ingresso
Celati l'attendete, e il cenno mio
Pronti eseguite, che a voi ben s'aspetta
Far un offeso amor giusta vendetta.

Enfin, la dernière reprise vénitienne sous le titre *Ginevra* en 1753, au Teatro San Samuele, par Ferdinando Bertoni, est encore plus proche de la version de 1708, avec davantage d'airs pour Polinesso, et une accélération de l'action dans l'acte III, comme dans la version de 1753. En effet, d'une manière générale, la tendance chronologique est à la réduction du nombre de scènes – de quarante-trois à Prtolino à trente en 1753 –, typique des œuvres « réformées » par les réflexions sur le genre.

¹ Frontespizio : *Ariodante*, dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo, l'autunno 1745, dedicato a sua Eccellenza il signore Giovanni d'Hobart, nobile inglese.

Un sérieux transposé sur toutes les scènes : opéra comique (Méhul), danse (Urbano Garzia), le San Carlo (Piccinni)

***Ginevra di Scozia*, ballet d'Urbano Garzia¹**

Nous l'avons vu en évoquant le caractère auctorial des chorégraphes, le sujet choisi par Urbano Garzia est tiré du « celebratissimo poema epico dell'Ariosto » pour donner lieu à un ballet sérieux contenu dans un opéra comique. Il s'agit de confronter les modifications évoquées par le chorégraphe pour adapter l'épopée à la pantomime.

Le ballet s'ouvre sur une scène de triomphe, spectaculaire, qui donne lieu à une exposition parfaitement adaptée à la danse :

Il Re l'abbraccia con trasporto e non meno Ginevra ; e in segno di allegrezza intrecciasi breve danza, nella quale scopronsi gli amori di Ginevra, Ariodante, e le gelose smanie di Polinesso. Il Re premia Ariodante, e dopo una danza generale tutti si ritirano.

Mais, remarquons, en anticipant, que ce type de première scène se retrouvera par la suite dans les autres œuvres chantées, laissant supposer une influence de ce ballet qui connaît de nombreuses reprises entre Parme et Milan.

Les autres actes sont basés sur des objets, tels la lettre, destinés à expliciter les gestes, mais un carton est nécessaire pour comprendre l'enjeu de la loi d'Écosse :

Qui legge irrevocabile e severa
È che ogni donna, e di ciascuna sorte,
Ch'ad uom si giunga, e non gli sia mogliera,
Se accusata ne vien, abbia la morte.

Dans cette adaptation, Ariodante, après avoir sauvé Dalinda dans les bois, ne l'écoute pas et part sauver Ginevra, même coupable. Nous retrouvons ici la forme d'héroïsme qu'avait le personnage de Rinaldo chez l'Arioste, défendant les femmes à tout prix, contre cette loi inique. Cette version est aussi paradigmatique des adaptations suivantes qui imaginent une confrontation entre Ginevra et son sauveur, à l'identité cachée, à la fin de l'acte IV :

Il Re chiede all'incognito di palesarsi. Ma egli nega di farlo. Finalmente il re comanda a tutti che si lasci sola la figlia con l'incognito guerriero, ond'essa le palesi le sue avventure. Ciò vien eseguito. Ariodante solo con lei dà segni d'essere in un cimento più grande. Ginevra nella medesima

¹ *Ginevra di Scozia*, ballo tragico-pantomimico in cinque atti composto per la prima volta da Urbano Garzia, Piacenza, Guastalla, 1797, intermède au dramma giocoso *L'indolente* (musique de Francesco Gnecco, Teatro di corte di Parma).

situazione non s'arrischia d'avvicinarsi all'incognito ; finalmente fattasi coraggio s'appressa a lui, e gli narra i suoi casi. Qui nasce un contrasto di diversi affetti. Tra le asserzioni di Ginevra sulla sua innocenza, e tra la sicurezza d'aver veduto egli stesso il suo tradimento, rimane perplesso. Ginevra ha qualche lusinga, che sia egli stesso Ariodante. Vorrebbe precipitarsi tra le sue braccia, ma un tremito improvviso glielo impedisce. Ariodante non può più reggere ed è per scoprirsi quando nello stesso punto s'odono le trombe che lo invitano alla battaglia. Si scuote a tal suono, e risoluto di partire accenna a Ginevra che va a morire per lei.

Dalinda empêche le combat par ses révélations, et c'est Ariodante qui tue Polinesso, dans un accès de fureur :

Ariodante, preso da furore, e da mille altri affetti, che lo agitano, corre intorno al traditore, e a viva forza il conduce in mezzo alla scena, ove in pochi colpi rimane ucciso. In tal momento alza la visiera che dà luogo ad una sorpresa generale. [...] L'unione d'Ariodante e Ginevra con una dansa generale si dà termine al ballo.

Le personnage d'Ariodante concentre l'essentiel des actes héroïques et mérite son statut de héros, ce qui s'explique aisément par le fait que le chorégraphe est justement le danseur qui l'incarne, se taillant, sur mesure, un rôle de premier ordre.

Ariodant, opéra comique d'Hoffman/Méhul

Dans la version romantique de Méhul, le sujet de la Ginevra sort définitivement des connotations de l'opéra vénitien, sur le plan de la dramaturgie, comme de l'influence de la musique française post-gluckienne. Dans le contexte de la Révolution française¹, Étienne Méhul commence en 1790 une série d'opéras-comiques en collaboration avec le librettiste François Benoît Hoffman, dont *Ariodant*² est considéré comme la plus belle réussite. Leur *Ariodant* est précédé de quelques mois d'une adaptation du même sujet sous le titre *Montano et Stéphanie*, livret de Jean-Élie Déjaure et musique d'Henri-Montan Berton. Publié dans les *Œuvres* d'Hoffman, *Ariodant* est défini comme « drame en trois actes et en prose ». Les personnages, dont l'onomastique a changé, sont aisément reconnaissables : Edgar, prince de l'ancienne Écosse, est Donald, roi d'Écosse, Ina, fille d'Edgar est Ginevra, Othon, prince hibernien est Polinesso, Ariodant, simple chevalier, conserve son nom éponyme, ainsi que Lurcain et Dalinde, simplement traduits. Le drame s'ouvre sur une scène où Othon est seul, emblématique de l'importance donnée au personnage. Il attend la réponse d'Ina à sa demande en mariage, qui va décider de son sort : « je puis aimer d'amour extrême/Je puis haïr avec

¹ Sur les circonstances de la création, voir Adélaïde De Place, *Étienne Nicolas Méhul*, Paris, Bleu nuit, 2005, p. 117-120.

² *Ariodant*, drame en trois actes en prose mêlée de musique, par Hoffman, Paris, Ballard, 19 Vendémiaire an 7 [1798] (musique de Méhul, Théâtre Favart).

furie ». Son plan machiavélique n'oublie qu'un détail, tout le monde n'est pas aussi malhonnête que lui et il ne comprend pas qu'Ina n'accepte pas sa proposition de laver la honte par un mariage rétroactif, en faisant croire qu'il était prononcé depuis longtemps mais maintenu secret. En comparaison avec cet esprit diabolique et manipulateur, le Polinesso de Salvi était presque raisonnable et compréhensible. Dalinde et Ina le craignent dès les premières scènes. La belle princesse n'acquiert une ampleur héroïque que dans la scène où elle lui tient tête, refusant de l'épouser pour se sauver.

Si les combats et les duels à l'épée restent des moyens de se substituer à la justice – Lurcain montre son épée comme « juge » d'Othon –, les codes de l'honneur chevaleresque n'ont plus cours. Lorsqu'Ariodant revient sauver Ina, il a compris que le seul coupable était Othon et il veut donner un « éclat solennel » à sa vengeance, n'en informant ni le roi ni même son frère. Il se présente comme témoin du jugement, s'indignant néanmoins de l'impunité du corrupteur. Si le héros sauve sa bien-aimée en étant convaincu de son innocence, il n'en reste pas moins défenseur du repentir et tolérant envers les péchés par amour en défendant Dalinde contre tout jugement qui la condamnerait. Il conserve donc les caractéristiques du valeureux Rinaldo, pourfendeur de la misogynie.

Au retour d'Ariodant, le spectateur ne sait pas ce qui s'est passé la nuit précédente et peut croire que Dalinde est effectivement morte comme les sicaires le rapportent à Othon. Ce n'est qu'à la scène suivante, lorsque les deux brigands partagent le « prix du crime » en se félicitant de leur mensonge, que la vérité est rétablie. Lorsqu'ils sont surpris par Ariodant, un autre coin du voile est levé : c'est lui qui a défendu Dalinde. Mais on ne sait rien de plus jusqu'à la scène du tribunal, ménageant un effet de surprise. Même si le public de l'époque connaissait encore l'Arioste et lisait le livret avant de voir le spectacle, les codes de la dramaturgie ménagent des effets de surprise qui ne sont pas sans rappeler l'écriture en feuilleton de l'épopée, mais se détachent définitivement de la répartition des scènes dans l'*opera seria*, où l'attention est concentrée sur les affects plus que sur les contrastes et les rebondissements.

Ginevra ed Ariodante*¹, *dramma tragico per musica di Giacomo Tritta, 1801

Dès la première scène, qui est à nouveau un triomphe, Polinesso apparaît comme typique du méchant de mélodrame, jaloux de la gloire du héros couronné de lauriers : « Io reprimo in core a stento/La mia mania, il mio furor ». Diamétralement opposé, Ariodante retrouve sa bien-aimée, comme récompense de sa gloire, qu'il abandonne bien volontiers pour goûter les joies de l'amour :

Di mie glorie e mie conquiste
Il maggior premio tu sei
Con te o cara i giorni miei
Sempre lieti io passerei

Le manipulateur Polinesso fait croire à Dalinda qu'il l'aime et ne convoite Ginevra que par ambition : « Che la sola ambizion fe desiarmi /di Ginevra le nozze/Ma ch'è tuo questo cor ». Lorsqu'il dévoile son plan à Dalinda, il l'assure que le déguisement n'a qu'une fonction cathartique et ne peut nuire à sa maîtresse : « Illuder bramo/l'ambizioso desio che mi tormenta/ne questo può a Ginevra arrear danno ». Mais le traître est un instant pris de remords : « La rimembranza sua (Dalinda) mi turba/Da più funesti/Fantasmi combattuto è il mio pensiero/E non so quel che temo e quel che spero » (II, 1). Mais sa lâcheté est sans bornes : il refuse de défendre Ginevra, comme le roi le lui demande. Il réussit à instiller le doute sur la fidélité de Ginevra par des insinuations, avant le rendez-vous nocturne. Alors que dans les autres versions, Ariodante est inflexible avant le choc que représente la scène du balcon, son assurance est déjà mise en difficulté par les insinuations de Polinesso. Ainsi, lorsque le roi vient lui annoncer sa promesse de mariage, il feint d'être heureux mais ne parvient pas à cacher son désarroi :

Ginevra- Ah perché mio fido amante
Si perplesso e irato stai ?
Idol mio morir mi fai
Deh palesa il tuo dolor
Ariodante- È sereno il mio semblante
Né di duol cagione io trovo
(qual contrasto in petto io provo)
Stan pugnando e sdegno e amor.
Re- (sta perplesso ed affannato
Agitato da più affetti
Piena l'alma ho di sospetti
E d'insolito timor).

¹ *Ginevra ed Ariodante, dramma tragico per musica di Giacomo Tritta, Napoli, Stamperia Flautina, 1801* (musique de Domenico Piccinni, San Carlo)

Ginevra, s'inquiète ensuite de la froideur de son amant qui fuit les explications :

Ma tu barbaro non odi
I miei detti il mio lamento
Il dolor che in petto io sento
Già mi porta a delirar.

Pourtant, alors qu'on le croit mort, il apparaît masqué, pour la défendre ... alors qu'il ne sait rien. En effet, Dalinda explique que c'est Rinaldo, revenu dans ce livret, qui l'a défendue des assassins envoyés par Polinesso. Le suspense est maintenu pendant tout le deuxième acte : le spectateur, comme le protagoniste, ne sait rien et la confrontation d'Ariodante avec Ginevra, qui ne l'a pas reconnu, juste avant le combat, sans qu'il ait le temps de se dévoiler avant l'appel de la trompette, repousse la résolution. Tout le deuxième acte tend à maintenir une tension, qui ne se dénoue que dans la dernière scène.

Dans cette version, l'accent est mis sur la figure du traître et son influence sur le protagoniste, jaloux au point de douter de sa promesse, qui doit prouver, à l'occasion de nombreuses confrontations, sa fidélité à toute épreuve.

***Ginevra*¹ de Gaetano Rossi (1801)**

En 1792, avec l'*Elfrida* de Calzabigi, située dans une improbable Angleterre médiévale, s'ouvre une nouvelle ère d'œuvres situées dans un climat nordique pré-romantique, sous l'influence littéraire de Melchiorre Cesarotti². Cette perspective littéraire ouvre de nouveaux horizons à la dramaturgie musicale. Avec l'avènement des mythes nordiques, les opéras fourmillent d'images de mort, de sacrifices pour la patrie, d'exilés innocents, d'usurpateurs cruels et d'amants irrémédiablement séparés. Dans le vocabulaire, on note l'émergence de locutions et mots indiquant une idéologie du sacrifice, de l'inévitabilité, des grands sentiments et des affects immortels. On exalte l'honneur, la vengeance, la liberté, les massacres et le sang, tout est fatal et extrême. La rime traditionnelle et apaisée *speranza/costanza* est supplantée par la plus expressive et violente *forte/morte*. On observe un changement des modalités expressives du rapport opprimés/opresseurs entre le tyran-

¹ Nous avons consulté une édition de 1802 – *Ginevra di Scozia ossia Ariodante*, livret de Gaetano Rossi, Torino, Felice Buzan, 1802 (musique de Giuseppe Mosca, Gran Teatro delle Arti di Torino) –, à défaut de la première édition du livret : *Ginevra di Scozia, dramma eroico per musica in due atti* de Gaetano Rossi, Trieste, Stamperia governiale, 1801.

² Notamment de sa version d'*Ossian* et de sa traduction des tragédies de Voltaire. Sur la tragédie selon Cesarotti, voir Gilberto Pizzamiglio, « Melchiorre Cesarotti : teoria e pratica della tragedia tra Voltaire e Alfieri », in Christian Bec, Irène Mamczarz (dir.), *Le Théâtre italien et l'Europe, XVII^e-XVIII^e siècles*, Firenze, Olschki, 1985, p. 33-51.

usurpateur et le souverain injustement déshérité qui doit racheter sa liberté en même temps que celle de son peuple dans une logique qui, de « légitimiste-individuelle », devient de plus en plus « national-libertaire »¹. Dans notre corpus, le glissement entre les opéras regroupés dans la thématique « Angélique, reine du Catai » vers le cas des « Ginevra/Ariodante » pourrait illustrer cette évolution. Le lieu est identique : le palais, théâtre de conjurations et d'intrigues politiques, mais les traitements sont nouveaux.

Ariodante correspond parfaitement à la figure de l'amant qui vient d'une contrée lointaine, souvent enveloppé d'un « fatal mystère » (*Linda di Chamounix*, I, 4). Il apparaît à l'improviste mais attendu (comme le Manrico de Verdi). Tout en restant fidèle à l'Arioste en situant la scène dans le royaume d'Écosse, Gaetano Rossi fait d'Ariodante un héros italien. C'est ce que souligne Dalinda, s'étonnant que sa maîtresse préfère un « garzon straniero » au seigneur national, Polinesso.

Élève de Cesarotti pour l'*opera seria*, comme il est celui de Goldoni et Da Ponte pour l'*opera buffa*, Gaetano Rossi est notamment remarquable par la qualité de ses récitatifs, son langage élevé, propre à la narration épique. Il représente l'intégration du modèle de Cesarotti pour ouvrir la voie aux nouveautés proromantiques². La question de la fidélité est un thème de prédilection dans son œuvre comique³. Il est particulièrement sensible à la thématique des affects familiaux, souvent en contraste avec le sentiment amoureux. Les rapports entre Ginevra et son père sont un enjeu important, dès les premières adaptations. Salvi disait avoir éliminé Zerbino afin de faire de la princesse la fille unique du roi et, partant, de rendre plus pathétique sa condamnation. On retrouvera chez Rossi, douze ans plus tard, une attention à cette question dans une autre adaptation de l'Arioste, associé au Tasse comme texte source du livret de *Tancredi*, inspiré également de la tragédie de Voltaire⁴ :

Pensa che sei mia figlia,
Il dover tuo rammenta :
E d'irritar paventa
La patria, e il genitor.
Serba all'amato sposo
I dolci affetti tuoi.

¹ Daniela Goldin, *La vera Fenice. Libretti e librettisti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 52.

² Son répertoire thématique et lexical est déjà romantique et risorgimental. Ses opéras se situent dans des régions sémitiques : *Arsace e Semira*, *Gli Sciti*, *Semiramide*, *Idomeneo*, ou nordiques : *Emma di Resburgo*, *Ginevra di Scozia*. Il s'illustre aussi dans des tragicomédies pastorales-bourgeoises comme *Linda di Chamounix*.

³ En 1799, réécrivant *La pazza giornata ovvero Il matrimonio di Figaro*, il maintient le texte de Da Ponte avec des variations dans les airs. En 1819, dans *La sposa fedele*, un personnage fait la même expérience que la comtesse et un autre revisite la citation de Métastase de *Così fan tutte* : « Arrigo = Ci sarà la sua fenice/ma trovarla ci saprà ? », I, 10.

⁴ *Tancredi, melodramma eroico in due atti* di Gaetano Rossi, Venezia, Rizzi, 1813, (I, 7).

D'ailleurs, le finale de l'acte I, où tous les personnages accusent la jeune fille innocente, annonce déjà celui de *Tancredi* pour la musique de Rossini.

Gaetano Rossi donne un nouvel exemple de modification dans l'écriture des livrets, non pas en fonction d'une inventivité endogène mais suivant les pressions de la grande littérature. Dans cette idéologie de l'honneur qui doit être défendu au prix du sacrifice personnel et de l'offense qu'on doit réparer même violemment, la guerre et ses symboles deviennent naturellement des valeurs positives dans le climat de Cesarotti :

Pugnerò per te da forte.
[...]
Ecco la tromba. Addio ;
Vado per te a morir¹.

Affirmation d'une mythologie de l'outre-tombe, les esprits qui réclament vengeance et qui sont introduits par une scénographie funèbre, nocturne et hostile, naissent de l'imagination des personnages, avant de se réaliser dans des scénographies fantastiques :

Oh, caso barbaro !
Oh duce misero !
Oh quali voci ! E quale
Gelo m'agghiaccia il petto !
Vendetta orribile
Quell'ombra avrà !²

Comme Salvi, Gaetano Rossi coupe tout lien avec la trame de l'épopée, et introduit une deuxième intrigue amoureuse entre Lurcanio et Dalinda, équilibrant la répartition des personnages entre couple principal et couple secondaire. Son ajout d'un nouveau personnage, Vafriano, l'écuyer d'Ariodante, affaiblit le rôle du protagoniste puisque c'est le fidèle « second » qui sauve Dalinda des sicaires envoyés par Polinesso. La figure du traître est renforcée dans sa noirceur par sa lâcheté, dans un système manichéen où la dichotomie entre le bien et le mal ne connaît pas de nuance, comme c'était le cas dans le traitement de l'épisode par l'Arioste.

¹ *Ginevra di Scozia*, II, 2.

² *Ginevra di Scozia*, 1806, I, 14.

Ginevra di Scozia, dramma lirico in tre atti, di G. B. Bonelli (1852)¹

La description détaillée de l'argument peut nous laisser penser que l'Arioste est moins connu du public :

Argomento

Ginevra, figliola ad Arturo, re di Scozia, sovra tutte donne bellissima, era il sospiro di quanti nobili e valenti cavalieri che fossero. Il padre, sebben non ignorasse com'ella lo amore per Ariodante a quello di ogni altro anteponesse, seguitando le costumanze di que' dì, bandiva una giostra proclamando che, tra gli amatori di Ginevra, avrebbe menata in moglie colui che s'avesse il vanto di ottimo cavaliere in quel giorno ottenuto. Polinesso, duca d'Albania, che in tutto lo reame, appo il re, non era il più degno, nulla si curando dello sprezzo che aveva Ginevra per lui, discese in giostra, e valorosissimo ch'egli era, fu vinto da Ariodante, il quale, con un suo fratello di nome Lurcanio, desideroso di magnanime imprese, s'era in Scozia da lungo tempo recato ; e tanto il suo maschio il fea caro al re, e la sua leggiadria ben veduto alla figliola, che Ginevra in breve tempo lui volle tutto il suo bene ed il re di molte terre e castella lo regalava e fra i primi baroni del regno lo annoverava. Polinesso, veggendo così in un punto ogni sua speranza distrutta, giurò in ogni modo il maritaggio di Ginevra con Ariodante turbare.

Quinci ha cominciato la mia drammatica azione, per cui mi fu guida e lume la sublime novella, narrata al quarto e quinto dell'*Orlando furioso* da messer Lodovico Ariosto.

Le molte esigenze teatrali, circostanze imprevedute, hanno fatto questo mio dramma più di quello che non si convenga disadorno e scomposto ; ma siccome in me la volontà al bene operare non venne meno giammai, così tu, lettore gentile, alla pochezza mia, ti degna, colla molta benevolenza tua sovvenire. Vivi felice.

Paradoxalement, réapparaissent les personnages de Rinaldo, et, simple homonyme avec celui de l'épopée, Oliviero. En outre, le roi se nomme Arturo, dans un retour du goût pour la « matière de Bretagne ». La fidélité à la matière épique est confirmée par la réinsertion de Rinaldo qui tient lieu de *deus ex machina* dans la dernière scène :

Per mia bocca il ver palese qui sarà.
Rinaldo son io ; sul mio destrier correva
per folta selva, allor che un pianto, un grido
Vicino ascolto : in quella parte accorro
e una donzella a certa morte io tolgo.

Plus ancré dans les caractéristiques de l'époque, le héros est un étranger, et le chœur commente le désarroi du personnage de Dalinda, se faisant écho et amplificateur de sa souffrance, tout en remplissant une fonction fondamentale de récit des événements, comme dans les premières scènes :

Quell'infelice oppressa
che a secondar d'un amator le breme
vestiva i panni di Ginevra, e in quelle

¹ *Ginevra di Scozia, dramma lirico in tre atti, di G. B. Bonelli, Milano-Ricordi, 1852 (musique de Vincenzo Noberasco, Teatro di San Radegonda).*

stanze accoglieva il perfido che a morte
tratta l'avea.

C'est d'ailleurs le chœur, personnage à part entière, qui a le dernier air.

***Ginevra di Scozia*, melodramma romantico di Marcelliano Marcello (1853-54)¹**

Le triomphe occupe la première scène et donne lieu à un hymne patriotique :

I. La derelitta Scozia
Amaro suol premea
E l'umil capo ad ergere
Non più per se valea :
Ma il torbido sembante
Alfin rasserenò
Ché il prode Ariodante
La resse, e la salvò.
II. Dell'Irlandese indomito
Fiaccato è ormai l'orgoglio;
l'onor ritorna a splendere
di questo antico soglio.
Del popolo festante
La voce al ciel s'alzò,
chè il prode Ariodante
la Scozia liberò.

Ariodante est le héros qui sauva l'Écosse mais il reste « l'étranger » dans la mesure où il est un héros national, puisque Italien. Il chante d'ailleurs les louanges du « sol natal » avec ferveur, le doux visage de Ginevra lui rappelant son pays :

Come il mio ciel d'Italia
Il suo sorriso è vago
D'un sol pensier, d'un palpito
Il mio trionfo è pago ;
una lusinga eterea
S'è desta nel mio cor :
al paradiso innalzami
la speme dell'amor.

Polinesso, rongé par la jalousie, préfèrerait justement qu'il ne fût jamais venu :

Acuto stral d'invidia
Mi morde, mi tortura :
Ei la nativa Italia
Lasciò per mia sventura
Ma guai ! sta sopra un demone

¹ *Ginevra di Scozia*, melodramma romantico in tre atti di Marcelliano Marcello, Mantova, Fratelli Negretti, 1853-54 (musique de Luigi Petrali, Teatro sociale)

Al nuovo tuo splendor ;
potria col soffio struggere
I sogni del tuo cor.

Ginevra, explique son amour pour le bel étranger dans un air qui rappelle celui de la Gilda, racontant sa première rencontre avec le Duc de Mantoue :

I. Nei sogni ridenti del giovin pensiero
Il sogno più vago diletto eri tu
Tu fosti dell'alma l'affetto primiero
E genio celeste di mia gioventù.
II. Appena al mio sguardo dinanzi apparisti
Io t'ho conosciuto mio sogno d'amor
A farmi beata nel mondo venisti
Com'angiol, che reca speranza al dolor.

Elle est proche de la Violetta de *La Traviata* lorsqu'elle implore Ariodante, qui n'est plus que l'ombre de lui-même, de croire en son innocence :

(avanza verso Ginevra con passo lento, pallido il volto, come un cadavere, gli occhi incavati, lunghi capelli, la voce commossa, e fievole).

Ginevra :
Forse col tempo conoscerai
Ma sarà tardi, quanto t'amai
Alla mia sorte or m'abbandona
Deh... mi perdona, poi morirò.

Rinaldo est oublié, c'est le prieur qui conduit Dalinda révéler la vérité et sauver les amants.

***Ariodante, opera d'Ernesto Trucchi (1942)*¹**

Si Ariodante est représenté avec succès à Parme en 1942, son style reste ancré dans le XIX^e siècle. Il marque les débuts à l'opéra de Nino Rota, simultanément à la composition de musiques de films, qu'il met sur le même plan que ses opéras et pièces instrumentales. Le *melodramma* s'ouvre sur Polinesso qui voit ses rêves s'écrouler face au triomphe d'Ariodante :

¹ *Ariodante, opera* in tre atti e quattro parti d'Ernesto Trucchi, Milano, Artigianelli, 1942 (musique de Nino Rota, Teatro Regio di Parma). Sur Nino Rota et son rapport à l'opéra, voir *Storia del candore. Studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della sua scomparsa*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 2001 ; *Fra cinema e musica del Novecento : il caso Nino Rota, dai documenti*, a cura di Francesco Lombardi, Firenze, Olschki, 2000 ; Franco Arato, *Lettere in musica : gli scrittori e l'opera del Novecento*, Novi Ligure, Città del Silenzio, 2007.

O maledetto giorno, o plebe sciocca
O stolto re, di me dimentico.
Un punto e tutto
Intorno a me dirocca
Il castel che innalzai cade distrutto.
Oh ambiziosi miei sogni, oh sospirata
Corona al capo mio! Tutto è finito.
Ginevra ad altri è data
E con Ginevra il trono, il trono ambito!
E cedere io dovrò ? si vil sarò ?
Cedere Polinesso ? Io vile ? Io, Duca
D'Albania ? no ! giammai ! e già m'ispira
Il genio mio altri pensier.... Ardire !
E geni tutelar siatemi voi
Voi mie virtù, superbia, astuzia ed ira !
O mio agognato ben.
Perduto ancora non sei. Lo giuro a Dio,
Ti riconquisterò.

Les gens du peuple sont le nouveau chœur et les témoins, depuis une taverne, de la scène du balcon :

Fanciulle, i signori ci hanno altri pensieri
che i poveri figli del rude lavor!
Entriam
Di giorno la marra
del rude lavor
a sera gazzarra
tra i canti e il bicchier!
Scordiamo l'asprezza
del lungo cammino
in libera ebbrezza
tra i canti ed il vino!

Ce sont les demoiselles de compagnie de Ginevra qui, informant leur maîtresse de ce qu'on raconte sur Ariodante, apportent des informations nécessaires au déroulement de l'intrigue :

Or son pochi giorni
Errare a cavallo pel bosco vicino
Un vago ricamo che in seno portava
Baciava o imprecando gualciva talor.
Il nome che voi portate, sovente
Urlava e gemeva ciascuno demente
Lo crede nessuno l'ardisce accostar.
Alfine fu visto spronare il destriero
Sparire lontano seguendo il sentiero
Che da le montagne digradasi al mar.

Le chœur final a de nouveau le mot de la fin, son bonheur étant lié à celui de son souverain :

Sorrìdi ancor, figlia di Re :
il popol tuo fedel rivive in te !

De l'*opera seria* au drame romantique, le personnage de « la fille du roi », comme le « roi » qui n'a pas forcément d'autre identité que celle de son statut, sont effacés par les figures du traître et du sauveur national, nouveaux héros du drame. La belle Ginevra devient une blanche colombe, sacrifiée sur l'autel des valeurs misogynes d'une société qui ravale les femmes à un statut de victimes.

Le sort de ce sujet fonctionne comme contre-exemple à la fortune des personnages principaux, qui ne franchissent pas la frontière du XVIII^e siècle. C'est que l'autre duo sérieux masculin, celui formé par Ruggiero et Leone, rivalisant de générosité et d'abnégation, a laissé place à des contrastes plus ancrés dans les problématiques d'une société où les individus prouvent leur valeur en servant le pouvoir politique et la nation. La question de la nature du *melodramma* demeure un enjeu de société, au même titre que pour les réformateurs du siècle des Lumières, mais on y apporte des réponses différentes.

II. Un comique persistant

Toute la difficulté à traiter du comique réside tout d'abord dans une question de traduction. En effet, dans le contexte du théâtre, *comico* signifie d'abord « comédien » sans que cela ne soit forcément synonyme de « comique » au sens courant du terme. En outre, le personnage comique est aussi le protagoniste de la comédie qui peut très bien être « sérieuse » à la suite de la *Mélite* de Corneille par exemple et de la comédie de mœurs, dans le cadre de laquelle le berger et le cadre pastoral peuvent devenir comiques. Enfin, bien évidemment, les réécritures de l'Arioste sont très souvent à la limite du « comique », cette fois au sens courant de risible, voire ridicule. Lorsque nous ne donnons pas de précisions contraires, c'est dans ce sens que nous entendons le terme.

Nous nous appuyons à nouveau sur les définitions de Reinhard Strohm pour définir les termes d'une réflexion autour du comique¹. Le genre d'abord indéfini du *dramma per musica* se modifie autour de 1700 dans la mesure où l'élément comique s'en détache pour devenir un genre autonome. Une sorte de solution intermédiaire consiste dans les *intermezzi comici per musica*, joués en même temps que le *dramma per musica* sérieux et en quelque sorte

¹ Reinhard Strohm, *L'opera italiana del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 23.

considérés comme partie intégrante de l'opéra. Mais une solution plus radicale assez précoce, surtout à Naples, est l'opéra comique qui remplit à lui seul une soirée théâtrale, et qui prend le nom de *commedia per musica*, sans que la distinction *dramma/commedia* ne soit équivalente à la polarité sérieux/comique. Vers le milieu du siècle naît à Venise ce qu'on appelle aujourd'hui *opera buffa* par opposition à l'*opera seria*, c'est-à-dire un stade plus évolué de l'opéra de la *commedia per musica* enrichie par les éléments de l'*intermezzo*. À l'époque, prévaut le terme de *dramma giocoso per musica*, qui rivalise avec le constant *dramma per musica*, ce dernier n'indiquant pas pour autant un tournant sérieux. Toutes ces définitions s'appliquent avant tout au texte et aux définitions établies sur les livrets de l'époque. Les termes d'*opera seria* et *opera buffa* qui se réfèrent à la totalité du spectacle musical, deviennent d'usage courant à la fin du XVIII^e siècle et la rivalité qui transparait dans les termes est caractéristique de la vie de la scène à l'époque où, comme nous l'avons vu, le genre met souvent en abyme sa réflexion sur lui-même, le signe le plus marquant étant la série des méta-mélodrames. Ainsi, lorsqu'on veut désigner le genre comique par opposition au genre sérieux, il convient de parler d'*opera comica* qui englobe à la fois l'*intermezzo* et la *commedia per musica*.

1. De la *commedia dell'arte* à l'opéra baroque (de type vénitien)

L'influence de la *commedia dell'arte* sur l'opéra vénitien est aujourd'hui démontrée¹. Un certain nombre de théâtres au XVI^e siècle et au début du XVII^e avaient été construits spécifiquement pour accueillir des représentations de troupes itinérantes de *comici*. Et même si ces théâtres ont disparu, ils ont servi de base à leurs héritiers lyriques. Par ailleurs, ce que nous savons sur les accords financiers entre les propriétaires des théâtres et les troupes de *comici*, indique qu'ils ont également servi de modèle à l'opéra. En échange de l'autorisation de jouer au théâtre, la troupe assumait l'entière responsabilité de la production, partageant avec les propriétaires la recette de la location des loges et de la vente de billets individuels.

La *commedia dell'arte* est un théâtre d'*inventio* au sens de reconnaissance et non de découverte. En composant des *scenari*, les acteurs se comportaient comme des scénaristes

¹ Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 237-291 ; Marzia Pieri, « Il teatro da vendere », in *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 195-227 ; Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, p. 89-97 ; Ellen Rosand, *Les débuts du théâtre public à Venise*, in *Typologie des genres dans l'opéra*, in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, 4, *Histoire des musiques européennes*, Arles-Paris, Actes Sud, 2006, p. 579.

qui, pendant les soixante dernières années, ont adapté « au nouveau langage filmique l'immense patrimoine de la littérature et du théâtre »¹. L'Arioste et son épopée, qui jouissent d'un accueil si favorable au XVI^e siècle, offrent une manne poétique aux comédiens *dell'arte*². Les acteurs de métier s'emparent immédiatement des paladins, magiciens, géants et demoiselles amoureuses dans leurs spectacles « tragiques », de la même façon qu'ils recyclent dans leurs spectacles comiques les *zanni* et les vieillards du comique populaire. Ce sont les premiers à en faire des personnages théâtraux à part entière et à grand succès dans des spectacles moins somptueux que les fêtes de cour, mais dans lesquels les conflits et les passions, à peine esquissés dans le poème, sont illustrés et menés à terme, satisfaisant la curiosité et le besoin d'interaction du public³. Irène Mamczarz et Luciano Mariti étudient en particulier deux canevas – le deuxième étant désormais édité par Anna Maria Testaverde⁴ – que nous prenons comme paradigme de l'adaptation de l'épopée, afin de mettre en valeur leur héritage dans les premiers *drammi per musica* de notre corpus, en particulier vénitien. Il s'agit de *La gran pazzia di Orlando*⁵ et de *Orlando furioso, opera heroica rappresentativa*⁶. Le

¹ Marzia Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 211.

² Sur l'adaptation de l'épopée de l'Arioste dans la *Commedia dell'arte*, nous renvoyons à l'étude d'Irène Mamczarz, « Quelques aspects d'interaction dans les théâtres français et polonais des XVI^e et XVII^e siècles : drame humaniste, comédie *dell'arte*, théâtre musical », in Christian Bec, Irène Mamczarz (dir.), *Le Théâtre italien et l'Europe, XV^e-XVII^e siècles*, Paris, PUF, 1980, p. 171-217. Plus récemment, dans le volume *Eroi della poesia epica nel Cinque-Seicento*, sous la direction de Maria Chiabò et Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 2004, voir les études de Luciano Mariti, « Teatri di follia amorosa. L'*Orlando furioso* negli scenari della Commedia dell'Arte », p. 49-89, et d'Irène Mamczarz, « Les personnages de l'Arioste dans le théâtre et le drame musical français », p. 233-260, ce dernier article reprenant en grande partie celui de 1980. En outre, Irène Mamczarz insère ce chapitre dans sa monographie *Le masque et l'âme, de l'improvisation à la création théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 55-71.

³ Marzia Pieri, « Cavallieri armi amori : una scorciatoia per il tragico », *op. cit.*, p. 208.

⁴ *Canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di Anna Maria Testaverde, Torino, Einaudi, 2007, p. 329-352.

⁵ *La gran pazzia d'Orlando, Opera reale* est le premier des 102 canevas (76 comédies, 11 pastorales, 11 tragicomédies, 2 turqueries et une tragédie) rassemblés dans les deux volumes de la *Raccolta di scenari più scelti di Histrioni*, mss. 45G.5 et 45G.6, Rome, Bibliothèque des Lincei et Corsiniana. Les deux volumes sont datés de 1621 à 1642, portent le blason du Cardinal Maurizio de Savoie, et sont probablement destinés à la pratique des comédiens de l'Académie des *Desiosi*, active de 1622 à 1627. Il est intéressant de remarquer les liens très étroits entre ces canevas et les premiers opéras que nous répertorions, dans le premier tiers du XVII^e siècle. Le cardinal était en effet lié à des acteurs et auteurs dramatiques de l'Académie des *Umoristi*, dont Ottavio Tronsarelli, auteur du livret *Il ritorno d'Angelica nell'Indie*, chanté à Rome en 1628. En outre, le canevas *La Gran pazzia d'Orlando* pourrait être adapté de *La pazzia d'Orlando*, de Bartolomeo Zito, utilisé pour le spectacle napolitain de 1615 de Silvio Fiorillo qui fréquentait aussi le cercle romain.

⁶ *Orlando furioso, opera heroica rappresentativa*, écrit avant 1622, étoffe le canevas précédent par l'introduction de dialogues et de monologues. Il est rédigé à l'usage du dilettantisme des académiciens comme cela apparaît dans le deuxième volume du recueil de la Bibliothèque Casanatense, *Della Scena di soggetti comici e tragici*, 1622, élaboré par Basilio Locatelli, écrivain et acteur amateur de « commedie ridicolose » qui avoue avoir réécrit des *scenari* précédents. Ces *scenari* étaient habituellement vendus par des comédiens professionnels (dont ils constituaient une sorte de *book* promotionnel à présenter à leurs commanditaires) aux membres des académies romaines. Sur ce sujet, voir Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1978, p. CLXXXVIII.

deuxième, réécriture plus aboutie du premier¹, est un rare exemple d'adaptation « exhaustive » du *Roland furieux*, qu'il est intéressant de comparer aux premières adaptations que nous avons évoquées dans le cadre du théâtre de cour et que nous avons regroupées sous le terme de « règne des magiciens ». Son auteur transpose sur la scène l'univers chevaleresque de l'Arioste et le fait fusionner avec les exigences du théâtre improvisé. Conformément aux exigences de la scène, à des lieux de l'île magique ou du palais enchanté, mais remplissant la même fonction aristotélicienne, c'est l'auberge de Pantalone, Graziano et Zanni qui est le lieu de rencontre de tous les chevaliers errants et de leurs amoureuses (pas moins de quarante-quatre personnages).

L'action, divisée en trois actes, combine différents épisodes tirés des chants I (Angelica, Rinaldo et Argalia ; Rinaldo/Sacripante, fuite d'Angelica), II (Orlando escorte la belle jusqu'à Paris), XIII (Orlando sauve Isabella), XX (Pinabello, Marfisa et Gabrina), VIII (Angelica en Ébude) et XI (Ruggiero arrache Angelica au monstre marin et elle disparaît) dans l'acte I, des chants XII (Combat de Ferrau contre Sacripante), XIII (suite de l'épisode d'Orlando et Isabella), XIX (Angelica soigne Medoro et l'emmène chez le berger – ici à la taverne), XXIII (Orlando combat Mandricardo), XIX (adieux d'Angelica et Medoro aux hôtes), XXIII (folie d'Orlando) et XXIV (Zerbino défend les armes d'Orlando), XXIX (mort d'Isabella) dans l'acte II et des chants XXXIV (Astolfo et son voyage), XXIX (Rodomonte combat Orlando sur le pont), XXI (plaintes de Fiordiligi), XXXV (Bradamante combat contre Rodomonte – ici libérant les chevaliers prisonniers de sa tour, nouveau palais d'Atlante) dans l'acte III. Les choix opérés montrent clairement une reprise des éléments chevaleresques, amoureux et romanesques au détriment des parties lyriques et pastorales d'inspiration virgilienne ou horatienne et des réminiscences mythologiques. Résumant les actions reprises, le texte renvoie explicitement aux chants de l'épopée, en reprenant toujours la même formulation : « tutto questo si puol vedere in *Orlando furioso*, nel canto primo »². Le retour à la raison d'Orlando coïncide avec la fin de la pièce. La folie, de façon plus visible encore que dans l'épopée par la brièveté de l'ensemble, devient « le pivot vers lequel conduit et d'où repart le mouvement des errances »³.

¹ Pour une analyse détaillée des connexions dramaturgiques entre les deux manuscrits, voir Anna Maria Testaverde, *Della scena de' soggetti comici di Basilio Loccatello romano (1618-1622) : tra drammaturgia dei dilettanti e dei professionisti*, Università degli Studi di Firenze, Dottorato di ricerca in storia dello spettacolo diretto da Siro Ferrone, IX ciclo 1996, p. 198 et suivantes.

² *Canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di Anna Maria Testaverde, Torino, Einaudi, 2007, p. 332.

³ Luciano Mariti, *op. cit.*, p. 65.

Le *scenario* prend comme épine dorsale de la trame la recherche amoureuse d'Orlando en coupant l'autre fil rouge de l'épopée, la quête de Ruggero et Bradamante. Mais on retrouve le jeu de miroirs et de correspondances par la présence des tribulations amoureuses d'Isabella et Zerbino ainsi que de Fiordiligi et Brandimarte, qui, tout en ayant des conclusions différentes, ont la même teneur que les amours de Ruggero et Bradamante en termes de fidélité. L'épisode tragique d'Isabella et l'édification du mausolée par Rodomonte permet d'introduire le thème des armes. On retrouve de l'épopée la même technique de l'entrelacement, et de la suspension : les aventures se poursuivent d'un acte à l'autre, comme l'épisode d'Orlando et Isabella ou d'Angelica et Medoro.

Les personnages comiques introduits au milieu des héros ariostesques (sept sur quarante-quatre) viennent jouer un rôle de contrepoint et de lien par le lieu de l'auberge (avec les trois hôtes Graziano, Pantalone et Zanni) et de ses usagers (corsaires, marins, soldats, paysans, malandrins). La transition est assurée par l'apparition de Ferràu qui cherche son heaume¹. L'apparition de ce grotesque chevalier à pied, suant et poussiéreux, est « la première promesse d'une potentielle dissolution comique du monde des chevaliers d'autrefois »², remplacé par les masques. La taverne est le point d'arrivée et de départ de nombreux chevaliers. Les hôtes écoutent leurs récits, les commentent et participent à l'action.

Dans ce théâtre paradigmatique pour la scène italienne, on peut voir l'origine d'une caractéristique du drame lyrique italien de la première moitié du XVII^e siècle : le mélange des genres³. La grandeur héroïque de la tragédie et l'esprit aristocratique de la *favola pastorale* se frottent à un monde plus quotidien. Sur les traces de Vecchi et Banchieri, les éléments populaires s'introduisent dans les livrets incarnés par les personnages du peuple (valets et nourrices) ou par des personnages allégoriques et mythologiques (Momus dans *Serse* ou le Satyre de l'*Orfeo* de Monteverdi). On retrouve cet aspect à Venise comme à Rome, à la suite du *Sant'Alessio* de Landi et Rospigliosi. Mais avec une différence sensible entre la capitale des Barberini et la cité lagunaire : si chez Rospigliosi, la juxtaposition du grotesque et du tragique n'interfère pas dans le déroulement de l'action dramatique (au point que les personnages non comiques restent indifférents aux facéties des valets), dans l'*Orfeo* comme dans Shakespeare, les personnages réagissent et rient autant que le public aux situations bouffones.

¹ Canovacci della *Commedia dell'Arte*, cit., p. 332.

² Luciano Mariti, *op. cit.*, p. 86.

³ Irène Mamczarz rappelle d'ailleurs la place de la musique dans les premières représentations de *Commedia dell'Arte*, in *Le masque et l'âme, de l'improvisation à la création théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 9-34.

Nous reviendrons dans la troisième partie sur les différents modes d'expression de la folie car la *commedia* improvisée distingue les genres, à commencer par les titres des *scenari* : pour ne prendre que les exemples qui nous intéressent au premier chef, si *La pazzia d'Orlando* est une *opera eroica rappresentativa*, *Li due finti pazzi* est une *commedia*¹, comme *La pazzia d'Isabella*, tandis que *La pazzia di Dorindo* une *commedia pastorale*², et *La pazzia di Doralice* une *tragicommedia*. De la même façon, le statut d'intermède ne coïncide pas forcément avec le genre comique, même si le positionnement des sujets entre genre mineur et majeur, intermède ou pièce principale, est également un indicateur fondamental de la fortune de l'Arioste.

2. *Intermezzi e drammi per musica* baroques

L'*intermezzo* ou les origines

Forme théâtrale qui prend des formes très différentes puisqu'il s'agit de combler un intervalle temporel entre les actes de représentations plus amples. Il naît du goût de représenter en même temps, à l'occasion de grandes fêtes, des spectacles de genres différents, liés entre eux. Lorsqu'il se développe dans les spectacles de cour à la fin du XV^e siècle, il prend la forme de divertissements musicaux, chantés ou dansés, dans l'espace des salles utilisées pour le théâtre mais pas sur la scène même, réservée aux spectacles mythologiques. Dans la première moitié du XVI^e siècle, on prend l'habitude d'insérer, entre les différents actes des comédies, des *intermezzi* constitués de figurations mythologiques, allégoriques, célébratives, sans dialogues dramatiques, mais riches et somptueuses, accompagnées de musique et de danse, dont la splendeur des chorégraphies attire les spectateurs courtisans plus que les véritables représentations théâtrales³. Au XVII^e siècle, les *intermezzi*, très fréquents, servent de réceptacles capables de véhiculer les inventions les plus variées, étranges et irrégulières. Les *intermedi apparenti* – appelés ainsi car y apparaît effectivement un personnage sur la scène pour les représenter, comprennent différents passages musicaux comme des chœurs, des chants et des danses. Ils se développent au cours du XVI^e siècle, de sorte que le texte d'un *intermezzo* (ou *intramesso* ou *intramezzo*) est déjà en substance un

¹ Canovacci, *op. cit.*, p. 521-526.

² *Ibid.*, p. 353-366.

³ Cf. Paolo Fabbri, *La naissance de l'opéra en Italie*, in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. 4, *Histoire des musiques européennes*, Arles-Paris, Actes Sud, 2006, p. 555.

livret en miniature. Pour Rolandi¹, le premier à écrire véritablement des livrets est le florentin Ottavio Rinuccini (1562-1621), marqué par l'influence du Tasse, et auteur de livrets parmi lesquels se trouve une *Armide*. La métrique de ces premiers alterne en fonction des sources d'inspiration. Ainsi chez Cicognini, dans *L'amor pudico* de 1614, chaque poète chante selon le mètre qu'il préfère (Dante en terza rima, Petrarca en sonnet, Ariosto et Tasso en un huitain chacun). À l'opéra, les *intermezzi* comiques, basés sur des actions scéniques brèves et légères, accompagnées de musique, étaient insérés entre les actes tragiques et donnent naissance à l'*opera buffa* du XVIII^e siècle.

L'*Orlando furioso* donne d'abord lieu à des intermèdes et fonctionne très bien comme suite d'apparitions qui s'enchaînent dans le seul but de produire un effet de variété, séquences sans véritable intrigue, où les personnages chantent plutôt collectivement qu'individuellement, comme dans le théâtre musical naissant. Les premiers opéras tirés de l'Arioste héritent d'ailleurs de ces fulgurances, en particulier dans le cadre des palais enchantés. Le parcours de Bonarelli, qui en 1635 écrit un intermède, *La pazzia d'Orlando*, puis l'amplifie jusqu'au *melodramma* quelques années plus tard, est symbolique de cette évolution. Nous l'avons vu, l'*opera recitativa in musica e per fare intermedi* est paradigmatique de la réécriture de l'épisode d'Angelica et Medoro qui déclenche la folie d'Orlando sous forme de tableaux pastoraux que fera Métastase en 1720 dans sa *serenata*. Dans ce contexte, il ne reprend que la première phase de la folie d'Orlando, que nous définirons comme « sérieuse », et la pièce se termine sur les possibilités offertes par le nouvel état du héros.

Le contrepoint comique dans le *dramma per musica*

Nous l'avons vu avec les exemples de Locatelli et de Perillo, le contrepoint comique naît dans le théâtre improvisé, puis se transmet dans le théâtre parlé avec *Le amorse furie di Orlando* de Cicognini (1642) où les pseudo-écuyers et serviteurs Parasacco et Scappino ne pensent qu'à trouver à manger sur le champ de bataille encore tout fumant de mort et où les petites bergères Tersilla et Ricciolina badinent avec ces bouffons. Dans ce contexte, comme chez les *comici*, les personnages comiques commentent les actions des « nobles » et, partant, les abaissent. Mais cela ne fonctionne que pour la folie d'Orlando, et, à la marge pour Zerbino et Isabella – avec le jeu de mots sur le chien de Ricciolina (II, 2) : les libres amants Angelica et Medoro sont au-dessus de toute vulgarité, puisqu'ils n'appartiennent même pas exactement

¹ Ulderico Rolandi, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, Edizioni dell'ateneo, 1951, p. 23.

à cette classe de « soldaracci » (II, 1) qui vient troubler la quiétude de ces bons « sauvageons » de bergers.

Du théâtre parlé au théâtre chanté, on retrouve, dans un premier temps, cette relative étrangeté des genres chez Bonarelli dans *La pazzia d'Orlando*, intermède devenu mélodrame en 1647. Alors que les deux premières « actions » (équivalents d'actes qui restent au nombre de quatre) reprennent en les condensant le contenu des deux premières de l'intermède, les deux dernières développent l'intrigue. De ce fait, la folie d'Orlando intervient beaucoup plus tôt (Azione II, 5). Les personnages ajoutés sont des nobles : le couple Zerbino et Isabella, et Fiordaligi. Mais les belles voient et commentent l'entrée en scène d'un « rozzo bifolco », bouvier qui prend ici une connotation péjorative de « bouseux » (Azione III, 1). Ce personnage qui n'a pas d'autre nom que sa caractéristique socio-générique, déçoit Isabella qui cherche Zerbino, nom qu'il donne à un autre animal : les étourneaux qu'il voit dans le ciel. Lorsque le chevalier arrive enfin, il confie au bouffon la tâche qui lui incombait dans l'épopée, celle de ramasser les armes d'Orlando et de les accrocher à un arbre avec leur nom. C'est ensuite à lui que revient la description de la folie d'Orlando, accentuant ses potentialités comiques par une série d'illusions grotesques (Azione IV, 1).

L'ajout de personnages extérieurs à l'Arioste dans un rôle bouffon se retrouve aussi chez Bissari par exemple, mais là encore, à l'exclusion du personnage d'Orlando, sur lequel nous revenons en détail dans la dernière partie. Dans la *Bradamante* de Bissari, la distance entre les deux catégories de personnages est même exhibée lorsqu'Astolfo disperse le chœur des forgerons qui donne lieu à une cacophonie par l'usage de son cor car il serait vil de dégainer une arme noble pour châtier la plèbe (II, 7). Toutefois, le chevalier, lorsqu'il est singé par un ressort comique, est atteint malgré lui par le ridicule : ainsi Ruggiero, au royaume d'Alcina, est d'autant plus ridicule dans ses habits neufs offerts par la fée qu'un perroquet se fait l'écho des airs amoureux (II, 11). Il est pourtant lui aussi « tassisé » lorsque Melissa lui tend son écu et ce miroir de soi suffit à le pousser au repentir et à voir le vrai visage d'Alcina (II, 13). Enfin, la rencontre entre les chevaliers et les bouffons n'est pas la seule « anomalie » du livret. On assiste aussi à une confrontation cocasse et iconoclaste entre dieux « officiels » et nobles chevaliers qui font figure de parvenus. Ainsi, lorsqu'Astolfo arrive sur la lune avec son hippogriffe, il est accueilli par la mauvaise humeur de Bellerophon sur Pégase qui s'indigne de trouver un mortel en ces lieux (III, 8). Bissari reflète l'évolution

de l'opéra vénitien des années 1650, où d'après Paolo Fabbri¹ l'espace attribué aux éléments comiques se restreint et leurs rôles perdent de leur vulgarité pour atteindre un comique d'un niveau plus élevé, nous le vérifions ici, par exemple, par un jeu sur la tradition classique.

Dans l'*Angelica in India*, six ans plus tard, Bissari confirme cette évolution : le trio bouffe qui agit toujours comme contrepoint comique se réduit mais n'occupe pas pour autant la fin des scènes comme chez Cicognini, où il suffirait d'une « coupe franche » pour leur (re)donner un statut d'intermède. Les serviteurs forment un trio amoureux où Isole est une guerrière de parodie tirillée entre Aniello et Persino, qui lui demande qui est son rival, « il Francese »² ? Dans un comique de geste explicité par la didascalie, elle sort alors que les deux croient l'embrasser et tombent dans les bras l'un de l'autre. Aniello se lance dans une grande tirade contre les femmes. Il veut se venger et jure de ne plus aimer (I, 9, 10, 11). Il s'agit toujours d'unités qui pourraient facilement être supprimées sans modifier l'intrigue, comme ce sera le cas dans le *dramma épuré* d'après 1700. Pourtant, de façon tardive, on retrouve ce schéma dans le *melodramma* de Pietro d'Averara où les seuls contacts entre bouffons et personnages nobles sont encore une fois liés à la folie d'Orlando telle qu'elle est commentée et même, cas exceptionnel, soignée par la *servetta* Nisa qui cueille les herbes de sa guérison (II, 13).

Un contrepoint extérieur : parodies et réécritures françaises

Au moment où, dans l'opéra italien, la *commedia per musica* a pris son autonomie, insérant des situations et personnages sérieux dans des pièces comiques, les parodies de tragédie lyrique, en particulier celles du *Roland* de Lully, jouent le rôle de contrepoint comique mais à l'extérieur de la pièce source, n'interférant jamais avec les compositions sérieuses. Comme le montre Emmanuelle Soupizet dans son article³, la réécriture parodique prend différentes formes. Elle passe d'abord par une reprise des thèmes en les modifiant : le berger d'Arcadie est transformé en paysan, comme dans les contrepoints comiques italiens

¹ Paolo Fabbri, « l'assunzione di temi anche non puramente d'evasione nel teatro per musica veneziano si accompagna con una riduzione dello spazio concesso agli elementi comici. Già alla fine degli anni '50 è difficile incontrare a Venezia drammi con più di due personaggi ridicoli (solitamente servi), né mancano casi in cui essi si riducono ad uno solo. In più queste parti perdono i connotati di più smaccata buffoneria (la deformità, le balbuzie, la lascività senile) per attestarsi su di una comicità di livello medio, che meglio si amalgamava col resto del soggetto », *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 206.

² Ce jeu sur les clichés des différentes nationalités reste une constante comique à Venise, où il sera remis au goût du jour par les Lumières.

³ Emmanuelle Soupizet, « Du *Roland furieux* au *Pierrot furieux* : la folie comme motif de création », in *La folie : création ou destruction*, sous la direction de Cécile Brochard et Esther Pinon, Rennes, PUR, 2011, p. 37-51.

que nous venons d'évoquer, la grotte devient la guinguette – de même que la taverne des *comici* avait remplacé la cabane des bergers –, et la scène de mariage à la guinguette remplace l'union bucolique d'Angelica et Medoro, chantée et dansée par les bergers de Quinault et Lully. La parodie constitue aussi une translation linguistique, reprenant des syntagmes en les modifiant légèrement : ainsi dans le *Pierrot Roland* de Fuzelier en 1717¹, « Quel charme vous retient en ce lieu solitaire ? » (IV, 1) devient « Quel charme vous retient tout seul à la guinguette ? » (Scène 5), et la gloire se transforme en variation autour du « boire » : « Le grand cœur de Roland n'est fait que pour la gloire » (IV, 1) devenant « Le grand cœur de Pierrot n'est fait que pour la treille » (Scène 5). Filant la métaphore de la boisson, c'est l'ensemble des représentations et des situations qui sont modifiées en conséquence : Olivette grave les vers sur un piédestal, socle sur lequel repose le fût de vin, Pierrot croit entendre la voix de Bacchus là où Roland croyait voir une Furie, et il descend à la cave, variante de la catabase épique qui remplace la descente aux Enfers symbolique de Roland. Enfin, dans ces réécritures, comme dans les accentuations comiques italiennes, les librettistes mettent l'accent sur les manifestations physiques de la folie et leurs effets comiques : les objets détruits, notamment, sont souvent triviaux, comme lorsque Roland se sert d'une broche pour effrayer les clients et casse les tables de la taverne.

Mais derrière la parodie peut se profiler la satire, comme dans l'*Arlequin Roland* de Dominique et Romagnesi de 1727², où le cadre bucolique devient la salle de bal de l'opéra et le motif déclencheur de la colère n'est plus la déception amoureuse mais la surtaxe du prix des liqueurs, annoncée par le limonadier. La scène de folie donne alors lieu à une sévère critique de l'opéra de l'époque qui a du mal à renouveler le genre et à répondre aux attentes du public.

À l'extrême aboutissement de ces adaptations, nous avons des reprises non pas à partir de l'Arioste mais de Quinault (Dancourt, 1685) et de Piccinni (Thomas Sauvage, 1843) qui ont trait au méta-théâtre et mettent en abyme une histoire des réécritures. Ainsi, la comédie de Dancourt, *Angélique et Médor*³, ne tire pas son sujet de l'Arioste mais nous intéresse pour une seule scène : il est question d'un spectacle d'opéra que Valentin, soupirant d'Isabelle, offre à la maîtresse qui le repousse. Isabelle y tient le rôle d'Angélique et Léandre, son amant, celui

¹ *Pierrot Roland*, Louis Fuzelier, in *Théâtre de la Foire : anthologie de pièces inédites, 1712-1736*, Françoise Rubellin (dir.), Montpellier, Espaces 34, 2005, p. 83-87.

² *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, t. III, Genève, Slatkine reprints, 1970. Cf. Julianne Coignard, « De la folie à la rage : Roland sur la scène parodique de 1694 à 1755 », in *La folie : création ou destruction*, sous la direction de Cécile Brochard et Esther Pinon, Rennes, PUR, 2011, p. 53-73.

³ Pour une analyse de la pièce, cf. Alexandre Cioranescu, *op. cit.*, t. I, p. 76.

de Médor. Les deux amoureux profitent de cette occasion pour s'enfuir sous les yeux du prétendant berné. L'opéra comique d'Ambroise Thomas sur un livret de Thomas Sauvage, représenté à l'Opéra-Comique en 1843, porte le même titre, *Angélique et Médor*. Il s'agit de jeunes bourgeois qui veulent jouer dans le *Roland* de Piccinni, et là encore, profitent des répétitions pour se retrouver et se promettre le mariage au nez et à la barbe des « pères » de la comédie, mais sans provoquer la moindre jalousie du personnage censé représenter Roland, qui n'est qu'un imposteur, un cordonnier se faisant passer pour un professeur de chant. On est bien loin de l'intérêt pour la folie et le personnage éponyme de l'Arioste et de nombre de ses adaptateurs lyriques, mais on retrouve les tribulations d'un éternel couple d'amoureux de comédie, qui déjoue les projets des personnages s'opposant à la réalisation de leur bonheur conjugal.

Ces deux exemples ont en commun le fait d'utiliser comme ressort dramatique d'une nouvelle pièce le jeu intertextuel sur des intrigues présentes dans des opéras bien connus, tirés de l'Arioste qui, absent dans la lettre des intrigues, revient de plus belle par son esprit et sa forme narrative basée sur des récits dans le récit qui deviennent ici du théâtre dans le théâtre. Nous revenons par ce biais à une question centrale de l'*opera buffa* italienne. En effet, comme le souligne Andrea Fabiano¹, si en France l'Académie royale de musique et ses auteurs s'accommodent volontiers des parodies d'opéras, c'est parce que « d'une certaine manière, cette institution délègue à l'extérieur, à la Comédie Italienne et à la Foire, la partie comique évacuée de son répertoire officiel ». En Italie, le processus d'auto-critique est à la fois précoce par rapport au développement de l'opéra *buffa* (depuis le *Teatro alla moda* de Marcello en 1720) et abondant, comme nous l'avons vu en évoquant les méta-mélodrames. Mais ce mécanisme dramaturgique de l'opéra dans l'opéra n'est que la partie la plus visible d'un processus qui s'avère être « un véritable parcours dramatique à part entière du comique musical italien »².

¹ Andrea Fabiano, « La stratégie italienne de parodie de l'opéra et le projet de Giuseppe Baretta », in *Sur l'aile de ces vers. L'Écriture et l'opéra*, sous la direction de Camillo Faverzani, Saint-Denis, Université Paris 8, « Travaux et documents », 50, 2011, p. 271-285 [274]. Sur les rapports entre la Comédie Italienne et la Foire avec l'Académie royale de musique, voir sa monographie, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman national*, Paris, CNRS, 2006.

² *Ibid.*, p. 277.

3. De l'intermède à l'*opera buffa*

Au cours du XVIII^e siècle, la conquête d'un marché national pour l'opéra comique est très lente. Ce sont d'abord les *intermezzi* qui se créent un circuit professionnel parallèle et autonome par rapport au *dramma per musica*. Partant de Venise, où l'on en instaure l'utilisation en 1706, grâce en particulier au librettiste Pietro Pariati et aux musiciens Francesco Gasparini et Tommaso Albinoni, à partir de 1709 les *intermezzi* envahissent le nord de l'Italie, arrivent jusqu'à Vienne et Dresde (1714, 1717) et enfin prennent le pas à Rome et à Naples (à partir de 1715) sur l'utilisation des scènes comiques, ou *contrascene*, intégrées à la fin des actes des opéras sérieux¹. De là, les *intermezzi* de Hasse et Pergolèse partent pour se diffuser dans toute l'Europe.

Dans le même temps et de façon indépendante, à Naples, la *commedia per musica* avec des rôles en langue napolitaine était sortie en 1709 des maisons de la noblesse pour s'installer au Teatro dei Fiorentini. Mais il faudra vingt ans pour qu'elle arrive, en s'italianisant, jusqu'aux théâtres de Rome (Teatro Valle et Pace) et ce n'est qu'en 1743 qu'elle arrive à Venise dans les théâtres San Mosè, San Angelo et San Cassiano. Pendant le même temps, entre 1726 et 1743, le San Samuele a cultivé une forme propre de *drammi eroicomici* et *opere bernesche* sans qu'il y ait un véritable marché en dehors de la lagune. On ne peut parler d'*opera buffa* véritablement italienne qu'à partir de la progressive irradiation vers le Nord et le Centre, de la *commedia per musica* napolitaine ainsi que de celle, beaucoup plus fulgurante, de la série de *drammi giocosi per musica* que Carlo Goldoni et Baldassare Galuppi produisent à Venise entre 1749 et 1755².

Lorsqu'il occupe les fonctions de poète des théâtres impériaux à la cour de Vienne, entre 1781 et 1790, Lorenzo Da Ponte nous donne un aperçu subjectif de la perception des livrets comiques :

Quelques jours plus tard, il arrivait à Vienne une excellente troupe de chanteurs choisis parmi les sujets les plus renommés de l'Italie ; je ne perdis pas un instant et me mis à l'œuvre. Je recherchai tout ce qui avait été écrit et représenté dans cette ville pour arrêter mes idées sur le goût des Viennois. Un certain Varese qui, ainsi que bien d'autres, se faisait appeler poète pour avoir écrit un *opera buffa*, ou plutôt *bouffon*, possédait à lui seul une collection de plus de trois cents de ces ouvrages. J'allai le trouver pour le prier de bien vouloir m'en prêter un volume. Il se moqua de moi et me répondit : « Cette collection vaut un trésor : je puis me vanter d'en être l'unique possesseur ; vous ne sauriez croire ce qu'elle m'a coûté d'argent et de peines. [...] Je me ferais

¹ Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 37.

² *Ibid.*, p. 38.

arracher une oreille, toutes les dents – bien que j’en aie encore beaucoup à mon âge – plutôt que de risquer d’en perdre un ».

Il autorise néanmoins Da Ponte à en consulter quelques-uns sous haute surveillance :

J’eus la patience d’en parcourir une vingtaine. Pauvre Italie ! Intrigue, caractères, mise en scène, style, tout y manquait, et, bien qu’ils fussent destinés à égayer le public, on aurait pu croire que l’auteur n’avait eu pour but que d’exciter les larmes. Tels étaient les bijoux du signor Varese et les drames bouffés des Italiens. Je pensais qu’il ne me serait nullement difficile de mieux faire¹.

Même si notre librettiste reconnaît par la suite les difficultés à écrire ses premiers livrets, son jugement reflète une certaine réalité. La tradition et la tendance à la classification nous donnent l’image d’un XVIII^e siècle où les séparations entre genres comique et sérieux sont nettes et imperméables. L’humilité de l’opéra comique est indéniable pendant la première partie du siècle, par le choix des sujets, légers, puisés dans le théâtre populaire ou la vie quotidienne, mais aussi par le choix des interprètes, chanteurs médiocres, les castrats se réservant pour l’*opera seria*. Au milieu du siècle, le comique commence à atteindre la même respectabilité que le genre sérieux, avant que la tendance ne s’inverse avec Rossini. Ainsi l’*opera buffa* se définit par exemple à l’intérieur du *Barbier de Séville* : en calquant sur la querelle entre le vieux barbon et sa rusée pupille l’opposition entre le *melodramma*, autre moyen de désigner le *dramma per musica*, et l’*opera novella* : « l’inutile precauzione ». Cette confrontation advient lors de ce qu’Alessandro Di Profio appelle « un morceau à caractère autoréférentiel »², la leçon de musique de Rosina. La deuxième partie du XVIII^e siècle voit s’inverser le rapport entre genre majeur et mineur, intermède et pièce principale. Nous avons par exemple dans notre corpus, un ballet sérieux dans une œuvre comique en 1805 : « *Alcina e Ruggiero*, ballo eroico in quattro atti, composto dal sig. Luigi Dupain », musique de Ferdinando Pontelibero, in « *La prova di un’opera seria*, melodramma giocoso in due atti, Milano, Regio teatro alla Scala », 1805. La parodie de l’*opera seria* dans les *drammi giocosi* de Sidopo ou de Bertati permet de mettre en valeur un phénomène important : le renouveau dramatique advient en dehors de l’*opera seria*.

¹ Lorenzo Da Ponte, *Mémoires (1749-1838)*, Préface de Dominique Fernandez, Paris, Mercure de France, 2000, p. 115-116.

² Alessandro di Profio, *La révolution des Bouffons. L’opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, Paris, CNRS Éditions, 2003, p. 117. Il montre que si l’opéra *buffa* avait su englober dans sa structure des procédés de l’opéra *seria*, la réciproque n’était pas vraie. Les airs écrits dans une forme sérieuse pouvaient être inclus dans une structure comique, sous forme de caricature parodique, de simple citation, de caractérisation d’un rôle *serio* dans un cadre *buffo* ou de morceaux à caractère autoréférentiel, comme la répétition ou la leçon.

D'ailleurs, ce terme de *seria* qui vient remplacer celui, plus général, de *dramma per musica* au moment où, le comique prenant de l'importance, on définit en creux ce qu'il n'est pas, l'appliquant à beaucoup de livrets dont le sérieux n'est pas la principale définition mais devient un qualificatif réducteur. Les grandes lignes d'évolution sont donc à nuancer, dans certaines villes italiennes et surtout dans les foyers d'opéra européens. Comme le montre Paolo Gallarati¹, si les genres *serio* et *buffo* diffèrent par la pratique exécutive, l'occupation des théâtres et le comportement du public, leurs évolutions respectives révèlent une interdépendance, dont la production napolitaine et la collaboration entre Mozart et Da Ponte donneront des exemples. Il apparaît clairement dans les œuvres de notre corpus que c'est plutôt la séparation des genres qui est ponctuelle et qui fait figure d'exception, peut-être encore une fois à cause de la spécificité du texte source.

Pour parler de l'histoire de la comédie en musique, nous prenons appui sur la démonstration de Françoise Decroisette à propos des *drammi civili* de G. A. Moniglia², selon laquelle le *dramma civile*, tel qu'il se présente dès 1657, « est plus qu'une nouvelle tentative d'allier la comédie et la musique, c'est une étape décisive [...], le moment où les essais antérieurs se cristallisent dans une forme définitive, construite indépendamment d'autres formes, qui s'impose quelques années plus tard à Venise et à Naples sous d'autres qualificatifs »³. D'après Moniglia, le terme « giocoso » s'oppose à « eroico » et « serio » et peut revêtir un aspect parodique, justement de l'épopée, dont la réécriture est à la base du genre « eroicomico ». Il situe donc ces œuvres dans une tradition littéraire et cherche à les définir en tant que genre, dans une perspective non pas de recherche musicale mais littéraire, sur le genre comique. Le *dramma civile* anticipe largement sur les réformes de la comédie et du drame musical de Zeno, de Métastase ou de Goldoni, et montre que la formation de l'*opera buffa* se fait moins à l'intérieur d'une réflexion musicale que d'une réflexion littéraire⁴. La comédie en musique tout entière naît en liaison avec le mouvement de l'Arcadie, et avec une réflexion de type illuministe. Il faut donc relativiser le « caractère révolutionnaire et populaire qu'on a souvent voulu attribuer à l'*opera buffa*, en l'opposant à l'*opera seria* et à la *festa teatrale*, porteurs des derniers élans réactionnaires de la monarchie ». Le *melodramma*, à ses débuts, naît d'une prise de position fondamentalement

¹ Paolo Gallarati, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984.

² Françoise Decroisette, « De la *Commedia dell'arte* au *dramma giocoso* : les *drammi civili* de Giovan Andrea Moniglia, librettiste florentin » in Irène Mamczarz (dir.), *Problèmes, interférences des genres au théâtre et les fêtes en Europe*, Paris, PUF, 1985, p. 141-170.

³ *Ibid.*, p. 155.

⁴ *Ibid.*, p. 168.

académique. Ce caractère est tout aussi évident à Florence qu'à Naples avec les débuts de l'*opera buffa*¹.

Naissance d'une comédie de mœurs à l'italienne

Dans la *commedia per musica* de Fonsaconico *Angelica e Medoro*, nous retrouvons la cohabitation de personnages sérieux et de personnages comiques, comme dans le *melodramma* vénitien, mais avec un rapport de hiérarchie qui s'inverse tout naturellement. Ce sont désormais les personnages nobles qui sont « perdus » au milieu des personnages « bas » : Macchione et Quaquacchio s'expriment en dialecte, introduisant le couple principal qui dialogue en toscan, Angelica et Medoro qui se jurent amour et fidélité, alors que Medoro est guéri. Mais les pistes sont brouillées : les seules nobles officiels seraient Angelica et Orlando, comme cela apparaît à première vue. Pourtant, Medoro et Emilia, s'ils sont déguisés en bergers, sont bel et bien des princes de sang, et s'uniront d'ailleurs, laissant Angelica et Orlando se marier. On trouve ici une radicalisation du phénomène, déjà présent chez Bonarelli, de distinction à l'intérieur d'un même livret entre paysans simplets et paysans idéalisés dans un contexte arcadien, ou tout simplement dans un processus similaire à celui qui faisait naître en 1625 la comédie de mœurs française avec *Mélite* dans laquelle Corneille disait vouloir faire la « peinture des conversations des honnêtes gens »². D'ailleurs, la question des statuts respectifs devient un enjeu essentiel de l'intrigue, lorsque Medoro regrette de ne plus aimer Emilia qu'il pense plus proche de lui par sa naissance (II, 2), ce qui s'avère vrai par la suite, ou lorsqu'Angelica traite Emilia de vile bergère (II, 10). Le *lieto fine*, comme chez Marivaux, sanctionne le respect des classes sociales chez des personnages qui savent se reconnaître au-delà des travestissements.

L'Angelica, favola boschereccia per musica, de Levinio Sidopo

Nous l'avons vu, la *favola* se déroule dans une campagne toscane près de Florence, l'argument transforme Medoro en richissime berger des campagnes toscanes retrouvé par Angelica mortellement blessé par une bête sauvage, la deuxième « bête » étant le « frénétique » Orlando, d'emblée jugé moralement incorrect puisqu'il s'agit de représenter ses

¹ Selon Francesco Degrada, l'*opera buffa* « coincide a Napoli con il passaggio del potere dagli Spagnoli agli Austriaci, e con il conseguente allentamento del controllo della censura sugli spettacoli [...]. Nata sull'onda del razionalismo preilluministico e della poesia arcadica per opera dei poeti dilettanti appartenenti a un ceto che si situava nel mezzo tra il nobile, tra il popolo e la plebe, l'*opera buffa* fu accolta con entusiasmo da una parte della nobiltà, nonché dai ceti borghesi e popolari », in *Storia dell'opera*, Torino, UTET, 1977, vol. I, p. 263.

² Robert Garapon, *Le premier Corneille, de Mélite à l'illusion comique*, Paris, CDU-SEDES, 1982, p. 71.

« erreurs »¹. On peut percevoir ainsi le contrepoint comique des personnages de serviteurs et bergers qui s'expriment en dialecte, en miroir des personnages sérieux : un couple d'amoureux et deux jaloux, Orlando et Algaura. Les personnages comiques, qu'ils partagent les mêmes scènes que les nobles arcadiens ou que leurs tribulations continuent à donner lieu à des scènes propres, singent les caractéristiques sérieuses de leurs maîtres. Medoro serait plutôt socialement du côté des serviteurs, mais l'auteur en a fait un berger « très riche » pour l'élever au-dessus des petits gardiens de troupeaux. Dans cette pureté arcadienne caricaturale, Angelica relève une anomalie, en regrettant que Medoro ne croie pas à sa sincérité : « Ancor nella foresta/Alberga la menzogna ». Pourtant, c'est elle qui est perçue comme un élément perturbateur par Algaura dont elle contrarie les amours avec Medoro : « Vieni qui tra pastori/Cometa infausta a nostri lieti amori »². De bergers innocents, les personnages du trio central se transforment en sauvages dans la description qu'en fait Lidia qui les observe dans la scène où Orlando surprend les deux amants (II, 7) :

Uh che imbrogli ! Uh che intrighi ! Uh che fracasso !
 Smania la mia padrona
 Come cagna arrabbiata. Il suo Medoro
 Sta smorto e semivivo. Il conte Orlando
 Qual toro ingelosito
 Urla, freme e s'adira
 Chi piange, chi sospira : infin son queste
 Del vero Averno l'orride foreste³

Le fou, plutôt inoffensif, n'est pas le seul à avoir transformé la campagne idyllique en enfer, où règnent des passions d'*opera seria* dépeintes du point de vue de personnages comiques⁴. Dans la première scène de l'acte III, Algaura regrette l'intrusion des personnages nobles :

L'alma nostra quiete
 E l'innocenti gioie
 Sgombrar da queste selve : ignoto affatto
 Eran le frodi, l'arte
 D'invischiar, d'ingannare un'alma, e un core
 Semplici nell'amore
 Non regnava tra noi il freddo gelo
 Di fiera gelosia.

¹ *L'Angelica*, favola boschereccia per musica, livret de Levinio Sidopo, Naples, 1735, p. 5.

² *Ibid.*, p. 42.

³ *Ibid.*, p. 38.

⁴ Notons aussi deux parodies en dialecte napolitain que nous n'analyserons pas : une presque contemporaine *Angelica accojetata* di F. S. (1741), et une autre au siècle suivant, *Angelica abbandonata* di Michele Zezza (1840).

Les effets de la folie d'Orlando se font s'exprimer dans les termes classiques d'*opera seria* qu'on trouve chez Métastase. Ainsi la fin de la scène 7 a des accents de l'air de Licida dans *L'Olimpiade*, « *Gemo in un punto e fremo* »¹:

Tremolo in petto il core
Gelido il sangue io sento
M'ingombra un denso orrore
Di cento affanni e cento
Ma sprezzo il vostro orgoglio
Mi voglio
Vendicar.
M'opprima il cielo irato
I fulmini non temo
Di rabbia, e sdegno, io fremo
E da un crudel tormento
Mi sento lacerar.

La folie du chevalier ne fait que contrarier les projets de Lidia de se moquer de lui (III, 9). D'ailleurs, le livret se termine sans qu'on sache ce qu'il est devenu, et tout le monde se marie en oubliant qu'il se promène encore dans les bois. Dans le troisième acte, les personnages sérieux commencent à interagir avec les bergers légers, en particulier Medoro qui avait déjà une position sociale intermédiaire. Il s'agit d'une étape avant le basculement des personnages sérieux dans des rôles proprement comiques.

Le trame amorose, d'Antonio Valli²

S'il met en scène les personnages d'Angelica et Orlando, ce *dramma giocoso* n'est que très librement inspiré de l'Arioste, insérant les protagonistes de l'épopée dans une intrigue bourgeoise qui devient une parodie d'amour courtois. Orlando et Angelica sont amants. Il lui donne des cours de poésie, loge dans l'auberge de son père mais ne peut payer le loyer. Angelica demande à son père de lui faire crédit, ce qu'il refuse. Dans ce contexte, Orlando, devenu semblable aux bouffons qu'il côtoie dans les livrets de Cicognini ou de Bissari, privilégie la nourriture à l'amour :

E ciò poco mi preme
Sol di mangiar m'importa
Che amore, un ventre vuoto non conforta.

¹ « *Gemo in un punto e fremo/Fosco mi sembra il giorno/ho cento larve intorno/ ho mille furie in sen/ Con la sanguigna face/ m'arde Megera il petto/ m'empie ogni vena Aletto/ del freddo suo velen* », *Olimpiade*, II, 15, livret de Métastase (mis en musique par Caldara à Vienne en 1733, par Vivaldi à Venise en 1734).

² *Le trame amorose, dramma giocoso* d'Antonio Valli, Venezia, Casali, 1793 (Teatro San Cassiano).

Dans l'acte II, par un retournement de la situation de l'épopée, elle veut l'épouser, alors que ses soeurs se moquent de lui, qui ne pense qu'à son ardoise :

Ah mia Venere bella
Fulgida più che stella
Brillante più del sole a mezzogiorno
Quale dal padre alfin risposta avesti ?

Mais, plus que de l'Arioste, ce *dramma giocoso posto in versi e ridotto* est une parodie des opéras de l'époque où les personnages ariostesques sont des poètes qui singent les librettistes vénitiens. Pour ne prendre qu'un exemple, Angelica, toujours un livre à la main, entonne l'air *Voi che sapete* de Chérubin des *Nozze di Figaro* de Da Ponte pour Mozart (1786), dans l'acte I, 5.

Nous revenons en détail sur l'insertion d'Alcina, personnage originellement sérieux dans le *dramma giocoso*, dans la partie qui lui est consacrée. Remarquons toutefois le même jeu de pastiches au-delà des genres italiens dans un excursus vers un livret contemporain de celui de Valli. Le livret de Ludwig von Baczko qui détonne par rapport à l'Arioste dès son titre, associant Rinaldo à Alcina¹, est pourtant le reflet des transformations que nous avons évoquées jusqu'à présent, faisant partager aux ariostesques Rinaldo, Bradamante et Alcina la scène avec des nymphes dont le nom est tout un programme ainsi qu'un écuyer – Leggierella, Giocondina, Nittidetta, Biondella, Brunettina, Languenta, Scudero. Sans plus aucun souci du texte source, le librettiste remplace Ruggiero par Rinaldo avec ses attributs dans les opéras de Métastase et de Haendel – eux-mêmes fidèles à l'Arioste, sans justification particulière. En effet, nous sommes en présence d'un jeu de collage typique des *pasticci* pratiqués dans le genre sérieux comme dans le genre comique, dont le dernier air d'Alcina est particulièrement significatif. Alcina et Rinaldo se battent après que Rinaldo a fait part de sa décision de la quitter, la reine de la nuit est passée par là et le succès de *La flûte enchantée* (1791) fait percevoir au public pragois notre magicienne à travers le filtre de celle de Mozart : « Zittre, von Alcinas Rache ». Alcina fait paraître des monstres qui disparaissent à l'arrivée de Bradamante et d'Astramond sur un nuage.

¹ *Rinaldo und Alcina, eine komische Oper in drei Aufzügen* de Ludwig von Baczko, Königsberg, Hartung, 1794 (musique de Maria Theresa von Paradies, Prague, 1797).

Un genre renouvelé : *opera buffa* e *dramma eroicomico*

Pour tenter d'établir des correspondances entre les genres littéraires et opératiques, on pourrait dire que l'opéra *buffa* est à l'opéra *seria* ce que l'*eroicomico* est à l'épique : le deuxième est un genre parasite mais qui sert à définir le premier pour la postérité, faisant ressortir ses traits les plus saillants. Toutefois, la comparaison doit nous permettre de relever une différence fondamentale : l'épique est fixé en formes stables avant d'être réécrit, avec une « ironie à deux visages, fluctuant entre l'hommage à la grande tradition littéraire (de Dante au Tasse) et la conscience de l'inactualité des valeurs qui la soutiennent »¹, et, partant, ne peut être vidé par le genre « second ». Ce n'est pas le cas de l'*opera buffa* qui absorbe les plus belles pages de l'*opera seria* pour les fondre avec les caractéristiques du *melodramma* baroque dans le *dramma giocoso* porté à son aboutissement par Da Ponte.

Ainsi le livret de Badini montre cette autoréflexivité de l'opéra, que Maccherone compare très vite à une savante cuisine :

L'arte della cucina
Richiede una grandissima dottrina :
Convieni esser perfino matematico
De' piatti a combinar la simmetria,
E a distinguer de' gusti l'armonia,
La direi quasi bella :
Bisogna esser Maestro di Cappella.
Supponiamoci che sia
Il compor la sinfonia
La minestra apparecchiata
Quel motivo tenerino
Ha'l sapor d'un zucarino
Che va in bocca a liquefar.
Quel passaggio stiracchiato
È una fetta di castrato
Che comincia ad invecchiar.
E non è già per capriccio,
che sovente un bel pasticcio
si suol l'Opera chiamar (I, 3)

À travers les œuvres de notre corpus, nous nous interrogeons sur la distinction entre *opera buffa* et *dramma eroicomico*. Dans les livrets tirés de l'Arioste, les armes sont souvent présentes, sauf chez Fonsaconico où le lien est désormais rompu avec l'épopée puisque même la blessure de Medoro est le fait d'un ours et aucune allusion n'est faite au champ de bataille. Mais à part cette exception, le bruit des armes, s'il n'est souvent qu'un fond sonore, comme déjà dans l'*opera seria*, résonne peut-être un peu plus fort dans les livrets de Nunziato Porta

¹ Sergio Zatti, *Il modo epico*, Bari, Laterza, 2000, p. 77.

et de Casti. Ainsi l'entrée en scène de Rodomonte, « cavaliere errante », qui cherche Orlando, vient faire irruption au milieu des bergers tranquilles et il se présente d'emblée dans le livret de Prague par son air repris par Haydn, le tonitruant *Temerario, senti e trema/Sono il Rè di Barbaria* (I, 2). Les errances de l'intrigue sont d'ailleurs scandées par les provocations en duel, toujours désamorçées par Eurilla, entre Rodomonte et Pasquale (I, 6), puis entre Rodomonte et Orlando (II, 1).

Orlando de Badini à Nunziato Porta

La comparaison entre *opera buffa* et *dramma eroicomico* est d'autant plus intéressante qu'un même livret a été réécrit d'un genre à l'autre, comme celui de Badini par Nunziato Porta. Dans *l'opera buffa* de Badini, Angelica et Alcina conservent leur caractère sérieux, créant un effet de contraste avec les rôles masculins comiques, même si elles sont abaissées par leurs réactions – Angelica est délaissée par Medoro, mais devant la menace du divorce, il finit par rentrer dans le rang, Alcina est éconduite par Rodomonte qui lui préfère le combat avec Orlando. C'est le seul cas de notre corpus où Medoro est abaissé à un tel degré de vulgarité, absorbant les caractères des bouffes les plus rustauds, préférant le vin aux femmes (I, 6) :

Chi vuol passar il tempo senza pene,
le donne come i fiaschi amar conviene :
il fiasco per il vin da noi s'aprezza,
e la donna a cagion della bellezza.
Ma poi spremuto quel, spremuta questa
Da desiar più avanti non ci resta.

On croit déjà entendre *Finch'han del vino* et en effet, Medoro devient ici une sorte de proto Don Giovanni en justaucorps, danseur émérite et chanteur à succès en France, d'autant moins excusable dans sa bassesse qu'il n'est pas ignorant ni pauvre bouvier (II, 4). Lorsqu'Angelica en appelle à la fidélité conjugale, c'est justement à la modernité du nouveau genre qu'il fait référence pour rejeter une morale désuète et prêcher pour le couple libre « Questa'antica morale/Oggi più non si osserva/Amor non vuol legame/Eccetto quel degli amorosi amplessi » :

Vi dico che non voglio esser ridicolo :
Se inchiodassi il mio cor sopra un oggetto,
Burlate a tutto pasto
Di me si befferebbe la gran moda.
La costanza stimai sempre una ciancia ;
Onde le donne in Francia,

Quelle che avevano un poco di *malice*
Mi chiamavano tutte *Mon caprice*;
A Parigi profumato
In un svelto carrozzino
Me n'andavo ogni mattino
Cento belle a vezzeggiar.
Ed in musica francese
Qualche arietta
Alla tolletta
Ero solito cantar.
Con due trilli e quattro inchini,
con qualch'altro petit rien
Je passais mon tems très bien
Senz'aver da sospirar.

Badini ne fait pas école dans son traitement du couple Angelica et Medoro. Au contraire, Nunziato Porta inventera un autre personnage qui concentrera les airs et les caractères de Maccarone et de ce Medoro : il s'agit de Pasquale, « frère aîné » du Leporello de Da Ponte et, partant, le librettiste fait retrouver tout son décorum et son « sérieux » au personnage de Medoro. Lorsque nous comparons les deux versions du livret de Porta, en 1775 puis en 1782, nous avons confirmation de cet infléchissement. Dans le premier acte, les changements de la troisième et de la quatrième scène vont dans la même direction : ils concentrent l'attention vers l'inquiétude d'Angelica puis la narration de Medoro qui gagne en force ce qu'elle perd en description. Dans le finale, le duo entre les deux amoureux est remplacé par un air de Medoro qui sort, laissant Angelica qui à son tour quitte la scène après un air de sortie. La scène sept donne lieu à un nouveau duo d'amour entre les deux amants éplorés qui acquièrent une nouvelle ampleur. Le deuxième acte enrichit encore le caractère de l'amoureuse Angelica qui, dans la scène cinq, voit son air augmenté de quatre nouveaux vers : « Me infelice ove m'aggìro,/Io qui piango, qui deliro,/E dolente abbandonata,/Disperata ho da penar ». Dans la scène huit, est ajouté un nouveau duo d'amour et le texte du récitatif accompagné qui le précède est remanié, pour mettre en valeur leur hymne à la fidélité : « Deh' conservi il Dio d'amore/Così la bella fedeltà ». Le troisième acte ne dément pas cette évolution, où la scène cinq qui voit Angelica seule, est réécrite, donnant plus d'espace au personnage. L'amour entre les deux personnages redevenus rigoureusement sérieux reste donc un modèle pour la sphère italienne comme, par exemple, pour le duo Donna Anna/Don Ottavio du futur *Don Giovanni* de Da Ponte. Comme nous l'avions évoqué dans les premières réécritures du couple dans le cadre du théâtre de cour, les deux amoureux de l'Arioste redeviennent des figures figées dans un bas-relief idyllique, cette fois-ci pour passer à la postérité. La comparaison entre *opera buffa* e *dramma eroicomico*, dans ce cas précis, semble

montrer une plus grande liberté par rapport à la source, ce qu'on retrouve d'ailleurs dans la *commedia per musica* et en particulier dans son traitement d'Alcina, comme nous le verrons.

***L'Orlando furioso* de Casti**

Paradoxalement pour un auteur dont la grande œuvre est *Gli animali parlanti*, épopée où les animaux singent les hommes de pouvoir, point d'animal sur scène, qu'il soit allégorique, métaphorique ou plastique. Il faudra pour cela, au XVII^e siècle, se tourner vers Cicognini et Bissari, et à la même époque que Casti, fréquenter les livrets mettant en scène Alcina – pour Guglielmi et Mosca. L'héroïcomique n'est pas pris au sens de Genette – sujet bas qui s'exprimerait dans un ton noble. Il n'entre pas non plus, toujours dans la classification des *Palimpsestes*, dans la case suivante, au sens de burlesque – sujet noble qui s'exprime dans un style bas. Mais les décalages sont plus fins que ces classifications qui s'avèrent inopérantes dans ce type d'héroïcomique opératique. On trouve au contraire une forte composante littéraire dans le livret au détriment de la dramaturgie et une préciosité des citations littéraires inhabituelles, empruntées en particulier à Dante, que l'on retrouvera dans nombre de livrets romantiques¹ qui dérivent de la tradition littéraire de type comique et satirique.

Dans le livret de Casti, contrairement à Porta qui mélange chevaliers et bouffons, tous les personnages sont tirés de l'Arioste et appartiennent à sa fortune « noble ». Quand le livret comique semble réduit à se répéter dans des formules stéréotypées, ayant épuisé toutes les ressources dramatiques et linguistiques, Casti commence dans les années 1780 une réforme ou restauration qui prépare le terrain aux réalisations comiques plus modernes. Ses textes simplifient et sélectionnent les matériaux de la tradition et en même temps réalisent une nouvelle fusion d'éléments hétérogènes tirés de genres différents, théâtraux ou pas. Doué d'une sensibilité littéraire plus que dramatique, comme le prouvent ses livrets où la longueur des récitatifs est supérieure aux airs, Casti choisit ses personnages en fonction de leur variété stylistique, faisant de chacun le porte-parole d'un style déterminé. Cet *Orlando furioso* fait l'effet d'un « intrus », à la fois dans l'ensemble des réécritures de notre corpus, mais aussi dans l'œuvre même de son auteur qui, dans une lettre du 6 avril 1796 à Maurizio Gherardini, affirme que son livret est bien différent de ceux qui l'ont précédé². Dans ce livret, la satire de la folie que Casti voit triompher dans les décisions absurdes et irrationnelles des chefs d'États

¹ Daniela Goldin étend ce principe à tous les livrets de Casti, du *Re Teodoro a Venezia* à *La Grotta di Trofonio*, cf. *La vera Fenice. Libretti e librettisti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 29.

² Gabriele Muresu, *La parola cantata, studi sul melodramma italiano del Settecento*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 107.

européens face aux événements de la période post-révolutionnaire, prend le pas sur le caractère parodique, malgré l'ancrage dans une tradition littéraire bien précise, et même sur le comique, qui, sans être totalement absent, a une incidence mineure sur l'économie générale du drame. Il n'est donc, en quelque sorte, ni *giocososo*, ni *eroicomico*, que l'on prenne comme référence les autres œuvres en présence, ou même l'héroïcocomique littéraire évoqué en introduction. Nous y reviendrons néanmoins pour évoquer la place de la folie et son traitement.

L'Arioste à l'opéra : du sérieux au comique ou le contraire ?

Comme nous l'avons vu, en particulier à Venise, le *dramma per musica* fonctionne comme un « laboratoire des genres »¹ et concentre les différentes influences du théâtre et de la littérature, de même que l'Arioste était un carrefour de réécritures de plusieurs courants littéraires. La nature même de l'épopée de l'Arioste en fait un réservoir d'éléments héroïques, pastoraux et romanesques. Les premières adaptations éliminent très vite l'élément héroïque au profit du romanesque. Mais le comique, ainsi que le merveilleux, peuvent coïncider avec les trois catégories. La « réforme » éliminant progressivement l'élément comique, les gestes héroïques et pastorales se séparent dans la plupart des cas. Mais ces distinctions tombent à nouveau avec le développement des livrets mixtes du XVIII^e siècle. En marge de la forme médiane de l'opéra que constitue le *dramma giocososo* les trois catégories continuent à cohabiter, demeurant les genres dominants à l'opéra².

La popularité des sujets tirés de l'Arioste fait qu'ils sont réécrits dans tous les genres, d'où des difficultés à classer les livrets qui les concernent. Voilà pourquoi la critique utilise parfois les termes « héroïque/anti-héroïque/magique »³. Pour tenter de résoudre le problème de définition, la tradition musicologique qualifie souvent de « magiques » les opéras *Orlando* et *Alcina* de Haendel. On dit qu'il renoue justement avec la veine qui lui avait inspiré *Rinaldo* à ses débuts en 1711. Si on ne renonce pas à classer ces opéras dans la grande catégorie de l'opéra sérieux⁴, ils ne sont pas exempts d'une certaine distanciation, comme si la malice de

¹ C'est notamment ce que montre Jean-François Lattarico dans la première partie de son étude consacrée au rôle de l'*Accademia degli Incogniti* à Venise, cf. « Un laboratoire des genres », in *Venise incognita. Essai sur l'académie libertine au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 49-152.

² Ellen T. Harris, « Eighteenth-Century Orlando : hero, satyr, and fool », in Michael Collins, Elise Kirk, *Opera and Vivaldi*, Austin, University of Texas Press, 1984, p. 106.

³ Winton Dean, *Haendel and the opera seria*, Berkeley, California Press, 1969.

⁴ Cf. Isabelle Moindrot : « *Seria* ma non troppo, Orlando est-il un opéra *seria* ? », in AA.VV., *Orlando*, Haendel, *L'Avant-Scène Opéra n°154*, 1994, p. 4-7, et Marc Belissa « L'opéra *seria* à la mode Haendel, ou comment un Allemand doit apprendre l'Italien à des Anglais » in *Haendel en son temps*, Paris, Ellipses, 2011, p. 131-152.

l'Arioste allait jusqu'à persister à l'intérieur de ses personnages dont le traitement nous aide à déceler une porosité dans les genres à l'opéra. Ce sont justement la magie et la folie, ressorts du merveilleux et du spectaculaire propres à l'opéra (baroque ou *seria*), qui peuvent aller jusqu'à rendre les personnages ridicules jusqu'au comique.

Nous recourons aux catégories du théâtre « moderne »¹ telles qu'elles sont rappelées par Pier Jacopo Martello, qui fait allusion à la répartition des décors en fonction des genres :

Ricorri al tuo Vitruvio, e vi troverai che tre cangiamenti di scena si congegnavano sui nostri palchi, 'tragica', 'comica' e 'satirica'. La 'tragica' era composta di colonne, di palazzi, e di altri segni d'abitazione reali. La 'comica' conteneva privati edifici ; la 'satirica' selve, spelonche, fontane, ed altre apparenze villerecce e selvagge. E benché paia che a tre sorte diverse di rappresentazioni ciascuna fossero destinate, come la tragica alla tragedia, la comica alla commedia, e la satirica alla boschereccia, certa cosa è che favole boscherecce non furono mai poste in scena né da' Greci né da' Latini, benché gli uni e gli altri materie bucoliche largamente cantassero².

Nous préférons donc retenir les trois catégories suivantes³ :

- le pastoral, compris comme environnement idyllique dans lequel évoluent des personnages idéalisés, lieu de tous les possibles (comme le « troisième genre » théâtral, le *boschereccio*),

- l'héroïque, compris comme mise en avant des valeurs chevaleresques et guerrières (dont la noblesse aurait à voir avec la *tragedia*),

- le romanesque, compris comme enchaînement d'aventures et d'actions, équivalent de l'épique selon Brecht (qui serait proche de la *commedia*).

La charge comique peut coexister avec ces trois catégories, notamment lorsqu'elles sont hyperboliques, jusqu'à tomber dans la caricature. C'est justement la caractéristique de l'épopée de l'Arioste, où les personnages, par leurs différentes actions, peuvent arriver à la limite du ridicule.

¹ Marzia Pieri rappelle en effet ces modèles de scène hérités de Vitruve dont Horace fait état dans son *Arte poetica* : *commedia*, *tragedia*, et *dramma satiresco*. Elle insiste sur la liberté offerte par le « troisième genre », en raison du manque d'exemples par rapport aux deux autres : « La triade est reprise dans la dramaturgie du XVI^e siècle, mais compositeurs et théoriciens se retrouvent confrontés au problème d'un déséquilibre entre deux modèles forts (comédie et tragédie), définis théoriquement dans tous leurs aspects, mis en œuvre dans des textes anciens qui ont survécu, et auxquels correspondent les images unitaires et précises de leurs scénographies respectives ; et le caractère vague et général du troisième genre, de nature sylvestre et amoureuse, pour lequel on ne peut se référer qu'à un seul exemple, le *Ciclope* d'Euripide », in *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 156.

² Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna [1714]*, *op. cit.*, p. 218.

³ Rejoignant sur la place du comique, avec des catégories différentes, le jugement de Reinhard Strohm sur *Orlando* : « Handel's *Orlando* is his decisive answer to Baroque comedy – and not to comedy alone, but to theatrical traditions of all kinds. He fuses the comic with the tragic, the rational, the magical, the pastoral – as Ariosto had done », cf. « Comic traditions in Handel's *Orlando* », in *Essays*, *op. cit.*, p. 267.

Lorsqu'on tente de dégager des lignes de force qui coïncident avec l'histoire générale de l'opéra, on observe une évolution du livret vénitien – du contrepoint comique par des personnages ajoutés à l'intérieur d'un même *dramma* à l'extraction de ces personnages dans l'opéra *buffa* où ils entraînent les Angelica, Medoro et Orlando à leur suite, laissant les sérieux du « schéma » métastasien, Bradamante et Ruggiero, Ginevra et Ariodante. Pourtant, le siècle des Lumières marque surtout le retour au mélange des genres et des intrigues mais sous une forme nouvelle : un même personnage pouvant adopter des facettes tantôt comiques tantôt sérieuses, comme chez Haendel et Vivaldi.

Si Orlando peut être tantôt héroïque tantôt comique, les plus grandes réussites sont dans l'entre-deux et, de fait, dans une fidélité, consciente ou non, à l'Arioste. Cela s'explique par une double généalogie, de l'ambiguïté du personnage chez l'Arioste à l'influence des personnages héroïcomiques : les *zanni* pseudo-guerriers vénitiens. Alcina, en revanche, bascule du sérieux au comique en changeant de genre en fonction de la chronologie, suivant en cela les évolutions du spectacle en général, histoire de mélanges et de purifications, où l'opéra vénitien en particulier fonctionne comme laboratoire mais où rien n'est figé, et, à l'intérieur de chaque catégorie, *commedia per musica* ou *dramma eroicomico*, on retrouve des caractéristiques communes et des traitements originaux.

III. L'Arioste : un genre opératique ?

Au terme d'un parcours géographique, chronologique et générique, nous faisons un constat problématique. On observe une évolution du sérieux à la cour vers un comique sur la scène publique mais en même temps vers une radicalisation des deux veines, et ce, parfois, avec les mêmes personnages et les mêmes épisodes. L'évolution classique de l'opéra entre le XVII^e et le XVIII^e siècles étant une tentative d'épuration des genres, puis une réintroduction des personnages sérieux au milieu des bouffons qu'ils n'avaient jamais vraiment quittés, la séparation constitue en réalité une parenthèse et non le contraire, dans le cadre de nos réécritures. On peut se demander si le texte source dans son ambiguïté n'est pas à l'origine de cette particularité. En outre, l'épopée constitue une résistance aux distorsions qui empêcheraient Angelica d'épouser Medoro, l'inégalité sociale étant surmontée par des modifications dans la tragédie, mais acceptée comme telle dans la tragédie lyrique comme dans le *dramma per musica*, contre les règles du genre. L'intérêt pour la magie, associé au genre chevaleresque, sert de ressort dramatique et reste présent au moment où les

réformateurs la font disparaître de l'*opera seria* : en cela réside une grande liberté de Braccioli et de Haendel.

De même que l'Arioste « échappe à première vue à une classification stricte dans le genre épique »¹, les plus belles œuvres lyriques qui en sont tirées ne correspondent pas entièrement à la structure de l'opéra « réformé » de leur temps. Si les opéras de Braccioli pour Vivaldi et de Haendel ne sont pas assez *seri*, l'Arioste déjà malmène « les règles des standards épiques, non seulement par ses tons bourgeois, ironique et romanesque, mais par la forte caractérisation subjective, autoréflexive, métalinguistique qui investit les structures du récit traditionnel »². En prenant comme perspective les réécritures de l'Arioste à l'opéra, nous avons donc une multiplication des ouvertures créatives possibles : d'abord, les personnages ouverts, puis le « troisième genre » pastoral, et enfin, l'opéra en général, qui permet, nous l'avons vu pour le dilemme tragique, une plus grande liberté que le théâtre parlé.

Le fonctionnement des épisodes à lire en miroir les uns des autres qui fait le propre de l'Arioste, peut nous donner une clé de lecture de la fortune des récits enchâssés dans l'histoire de l'opéra, à des époques où ils font figure d'anomalies dans leur contexte. On retrouve l'esprit de l'*Orlando furioso* dans la mise en perspective des adaptations lyriques qui réécrivent ses épisodes romanesques.

En guise de préambule à cette réflexion, nous retrouvons les distinctions de la scène parlée et chantée dans un autre genre dont la courbe croise très souvent celle des deux premiers, le ballet. Dans l'évolution chronologique des réécritures de l'Arioste, à la charnière entre le XVIII^e et le XIX^e siècles, au moment où ils quittent la scène chantée, tous les personnages finissent dans le ballet, justement au moment où celui-ci prend une ampleur et une autonomie sans précédent dans son histoire : s'agit-il simplement d'un vivier commun ou d'une particularité de l'Arioste ? Cette fortune est révélatrice de la « majorité » littéraire du texte source qui se retrouve, dans le cas du ballet, du côté des genres « majeurs » sur les scènes d'opéra.³ Dans les œuvres de notre corpus, si le premier trio de personnages Angelica-Medoro-Orlando est présent dans les ballets, ainsi que le couple Ginevra-Ariodante, se dessine une nette prééminence de la magicienne Alcina qui donne lieu à la majorité des ballets.

¹ *Ibid.*, p. 58.

² *Ibidem.*

³ Alors que, dans le contexte de l'opéra, les réécritures de l'Arioste ont souvent d'un positionnement en demi-teinte : données dans des théâtres mineurs ou sur le déclin, elles sont des œuvres de jeunesse ou marquent l'épuisement d'une inspiration.

1. Le ballet, miroir grossissant, réceptacle des problématiques¹

Le ballet théâtral

Si la danse italienne et l'opéra naissent à peu près à la même époque et des mêmes sources, par la suite, les deux courants s'écoulent longtemps l'un à côté de l'autre et ne convergent que très ponctuellement. Berceau de la renaissance humaniste, les cours princières jouent en Italie un rôle privilégié. Coïncidence pour notre sujet, c'est justement à Ferrare, au service des Este au début du XV^e siècle que l'on découvre un des premiers chorégraphes au sens moderne du terme, Domenico da Piacenza, à la fois créateur de spectacles et auteur d'un traité *De Arte saltendi et Choreas ducendi*². Séduits par le raffinement et le faste qui règnent dans la péninsule, les Français, en particulier Charles VIII, Louis XII et François 1^{er} sont éblouis par la diversité et l'harmonie des danses qu'ils y découvrent. Au moment où la Camerata des Bardi s'attache à l'élaboration du genre lyrique, de l'autre côté des Alpes l'influence des poètes de la Pléiade favorise le triomphe du ballet de cour comme moyen de ressusciter la tragédie antique. Au début du XVII^e siècle, l'Italie conserve un certain intérêt pour la danse grâce à des maîtres comme Fabrizio Caroso et Cesare Negri, auteurs de traités célèbres, ainsi qu'à des compositeurs comme Jacopo Peri dont l'*Euridice* est une pastorale en musique et surtout Monteverdi dont *Il ballo delle ingrate* est créé à Mantoue en 1608. *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina* est clairement définie comme « ballet », dans le livret comme dans la partition. Il s'agit d'une forme qui connaît son heure de gloire dans les fêtes de cour, en même temps que l'*opera torneo* et le *carosello*. Le ballet, à pied ou à cheval, unissait l'intérêt pour l'action dramatique (typique de l'*opera-torneo*³) et celui pour les éléments chorégraphiques.

La fête de cour

On retrouve dans ce contexte le type de la magicienne démiurge du spectacle. Toutefois, l'essor du *dramma per musica* réduit vite la danse à des intermèdes et c'est en

¹ Pour situer brièvement la circulation de nos personnages dans les évolutions du ballet, nous nous appuyons sur deux sources principales, Marie-Françoise Christout, *Le ballet occidental, naissance et métamorphoses XVI^e-XX^e siècles*, Paris, Desjonquères, 1995 ; et Kathleen Kuzmick Hansell, « Le ballet théâtral et l'opéra italien », in Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (cur.), *Histoire de l'opéra italien*, Liège, Mardaga, 1992, vol. 5, p. 197-346.

² Manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France où il expose une technique dont les fondements sont sans doute antérieurs mais auxquels il ajoute sa propre esthétique concernant des questions essentielles comme la délimitation de l'espace, l'accord avec la musique, l'expression et l'abstraction.

³ Cf. Sur ce point Cesare Molinari, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968.

France qu'elle conquiert une primauté qu'elle conservera près de deux siècles¹. Un parcours rapide des genres dansés va nous permettre d'observer des tendances relativement nettes quant à la circulation des thèmes qui nous intéressent. Si la magicienne Circé est, comme nous l'avons vu, le paradigme du ballet de cour, c'est son héritière chez l'Arioste, Alcine, qui sera souvent à l'honneur à la Cour de France. Comme les Valois, les Bourbons accordent leur faveur à un genre qui jouit de la préférence de leurs sujets. Marie de Médicis développe très tôt le goût du ballet chez ses enfants qui le propageront en Angleterre et en Savoie. En 1610, le ballet de Mgr le duc de Vendôme, dit *Ballet d'Alcine*, associe le caractère burlesque du ballet-mascarade avec les entrées nobles et l'intrigue romanesque mise à la mode par les écrivains italiens et espagnols. Récits chantés alternent avec scènes mimées, danses à figures et entrées acrobatiques. Des personnages grotesques comme messire Gobbemagne suivi d'esclaves turcs introduisent la magicienne Alcine qui a métamorphosé douze chevaliers errants non pas en bêtes sauvages mais en objets pour le moins hétérogènes : tours, pots à fleurs, moulins à vent et basses de viole d'où surgissent des naïades. Le seul regard du roi suffit à rappeler à la vie les chevaliers statufiés.

La fin tragique d'Henri IV n'entrave pas l'essor du ballet de cour et la fable mythologique est progressivement supplantée par l'inspiration chevaleresque sous l'influence du Tasse et de l'Arioste. À l'instigation du duc de Luynes, premier gentilhomme de la Chambre et favori de Louis XIII, le ballet héroïque ou mélodramatique, ancêtre du Ballet d'action cher à Noverre, connaît un éclat éphémère mais exemplaire. Il met en scène des évasions respectivement inspirées des deux poètes ferrarais. Un des modèles du genre reste le ballet de *La délivrance de Renaud*, dansé au Louvre le 29 janvier 1617 par le roi vêtu en esprit de feu, par Luynes incarnant Renaud, et par les plus grands seigneurs auxquels se mêlent bourgeois experts et baladins².

En tombant sur le sol, le rideau d'avant-scène découvre une montagne peuplée d'esprits qui veillent sur le repos de Renaud envoûté par la magicienne Armide. Deux

¹ Pour ne citer qu'une caricature, parallèle à notre corpus, le compositeur de ballet de la *commedia per musica* de Ranieri de' Calzabigi, *L'opera seria*, Vienne, Stamperia de Ghelen, 1769, un des relativement nombreux méta-mélodrames de l'époque, reflète bien dans son vocabulaire cette empreinte française, ainsi qu'une des problématiques qui va traverser l'histoire de la danse, l'hésitation entre figuratif et non figuratif, danse d'action et danse sans caractère narratif : III, 4, **Passaggio** : « Tutti gli altri maestri più celebri/Che nell'arte son come gli oracoli/Sotto gamba li posso pigliar./Mi richiede per feste e spettacoli/Francia, Svezia, Inghilterra e Moscovia/A Turino, a Venezia, a Cracovia/Monto d'oro mi vogliono dar/Ne' balli è ridicolo/Volere un perché/D'azione o invenzione/Bisogno non v'è/Ci vogliono coupè, brizè, balancé/Chassè, piruè, /e sempre sciaccone e lure e paspiè/poi ricchi vestiari di rasi e mantini/con veli, ricami, fiorami e lustrini/e fiaccole e furie e macchine e scene/lanterne, ghirlande, pugnali, e catene/son queste le cose non viste ingegnose/che fanno stupire stordire, esclamar ».

² La description est à nouveau empruntée à Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, p. 20.

chevaliers poursuivent ces génies, puis dansent au son des trompettes. Soudain, grâce à un artifice du machiniste Thomas de Francine, la montagne pivote : elle découvre les jardins enchantés. D'une fontaine, jaillit une nymphe : en vain, elle tente d'attendrir les guerriers. Ceux-ci sont alors attaqués par six monstres. Victorieux, ils parviennent enfin auprès de Renaud et l'entraînent. Armide accourt : elle trouve ses sources taries. À son appel, ses démons apparaissent sous le masque grotesque de limaçons, d'écrevisses et de tortues, puis se métamorphosent en vieilles femmes bottées et éperonnées, sortes d'androgynes qui l'emmènent. La scène finale évoque le retour de Renaud sous la tente dorée de Godefroy de Bouillon, roi de Jérusalem. Tous les éléments du spectacle concourent à exprimer l'action d'une façon claire et cohérente. Ce spectacle fastueux annonce déjà ceux de l'Académie royale de Musique qui, cinquante ans plus tard, héritera des dépouilles de ballet de cour. Le genre semble parvenu à son apogée, notamment avec le ballet de l'*Aventure de Tancrède* où se multiplient les effets magiques et infernaux à l'instigation du librettiste Laugier de Porchères, auteur également en 1619 du ballet de la Reine ou de *Psyché*, interprété cette fois par Anne d'Autriche, entourée de ses dames, et non plus par des danseurs travestis. La mort subite du duc de Luynes en 1621 coïncide avec le déclin momentané du genre noble et de l'intrigue dramatique cohérente. C'est l'avènement du ballet-mascarade, dépourvu d'idée directrice, qui possède la liberté, la fantaisie incohérente du rêve. La permanence de la farce truculente du Moyen Âge l'emporte sur l'héroïsme et la mythologie, legs de la Renaissance, et nous voyons disparaître nos Alcine et Armide. Il faudra attendre, comme nous l'avons vu, le ballet de cour qui voit les premiers succès du jeune Louis XIV et la réapparition éphémère des magiciennes.

Le ballet au XVIII^e siècle, entre *opera seria* et *dramma giocoso*

L'*opéra seria* tel qu'il est pratiqué par Métastase et croqué par Marcello¹, ne prend pas en compte le ballet. Pourtant, Haendel, pour les raisons matérielles que nous avons évoquées, sera obligé de l'y introduire. Le phénomène se généralisera avec la seconde réforme gluckienne et deviendra la pratique traditionnelle du XIX^e siècle. Mais au XVIII^e siècle, le problème d'intégration se pose, comme chez Algarotti, dans un de ses *Essais sur l'opéra*, « Dei balli » :

¹ Qui reflète dans sa caricature un des traits caractéristiques : « six personnages dont deux ou trois accessoires en fonction des disponibilités des troupes ».

Ma che cosa è finalmente questo nostro ballo, dietro al quale va così perduta la gente ? Parte del dramma esso non fece mai ; è sempre forestiero nell'azione, e il più delle volte ad essa ripugnante. Finito un atto, saltano fuori tutto ad un tratto dei ballerini, che per nulla non hanno che fare con l'argomento dell'opera. Se l'azione è in Roma, il ballo è in Cusco o in Pechino, seria è l'opera ? e il ballo è buffo¹.

On retrouve les mêmes problématiques génériques que dans les genres chantés. Prenons un exemple intéressant par la liste des personnages : « *Gli amori di Angelica e Medoro con le furie d'Orlando*, ballo eroicomico pantomimo, coreografia di Innocenzio Gambuzzi, fa parte di *Arsace, dramma per musica*, Verona, Accademia Filarmonica », 1776 (musique de Michele Mortellari). Nous tentons une amorcée² de définition dans le cadre du ballet. L'*eroicomico* correspondrait à une cohabitation des personnages pastoraux avec les paladins héroïques, sans personnage précisément comique :

Angelica (regina del Catai), Medoro (giovane africano), Orlando (paladino di Francia), Mandricardo (re di Tartari), Licori (pastorella), Titiro (vecchio pastore), Tirsi (pastorello), Fillide (pastorella)

Lorsqu'on regarde la trame, il s'agit d'une adaptation de la *serenata* de Métastase se terminant sur la fuite des bergers devant le fou. L'élément « comique » est donc la présence des bergers de pastorale, personnages « moyens » selon les définitions qui suivent.

Gasparo Angiolini, dans sa dissertation « pour servir de programme au ballet pantomime tragique »³ de *Sémiramis*, livret de Calzabigi mis en musique par Gluck, parlant de la « Danse Pantomime des Anciens », exprime ses positions sur la danse moderne qu'il met en acte dans ce ballet. Nous reprenons les questions génériques qui nous intéressent ici :

Nous avons des danses en Italie que nous appelons *grotesques*, et on appelle Danseurs *grotesques* ceux qui les exécutent. Ces Baladins ne vont que par sauts et par bonds, et le plus souvent hors de cadence ; ils la sacrifient même volontiers à leurs sauts périlleux. Leurs danses roulent communément sur des aventures entre des Paysans, des Pâtres, et autres gens de la lie du peuple. Pour ne pas faire toujours la même chose, ils s'habillent à l'Allemande, à l'Angloise, à l'Espagnole, à la Turque, et ils s'imaginent représenter le véritable caractère de la nation dont ils ont endossé le vêtement ; mais leurs sauts et leurs attitudes sont presque toujours les mêmes⁴.

¹ Francesco Algarotti, *Essai sur l'Opéra (1755-1764)*, introduction, traduction et notes de Jean-Philippe Navarre, Paris, Ed. du Cerf, 1999, p. 122.

² Bien entendu, un seul exemple est bien maigre pour pouvoir tirer des perspectives intéressantes. N'ayant pas fait un travail systématique de comparaison avec d'autres ballets « eroicomici », inspirés d'autres sujets que l'Arioste, nous ne pouvons tirer de réelle conclusion.

³ Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens pour servir de programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis*, composé par Mr. Angiolini Maître des Ballets du Théâtre près de la Cour à Vienne et représenté pour la première fois sur ce Théâtre le 31 Janvier 1765, Vienne, Jean-Thomas de Trattner, 1765, éditée et annotée par Jean-Philippe Navarre, in *Essai sur l'Opéra (1755-1764)*, op. cit., p. 178-234.

⁴ *Ibidem*, p. 187.

Il les range dans la catégorie des acteurs qui font les *Pierrot*, les *Polichinelle*, et autres *Scaramouche*, genre qui, selon lui, est « le dernier de tous ».

Légèrement « au-dessus du panier », il place le genre comique :

Les compositeurs de ballets en ce genre s'occupent à représenter les intrigues amoureuses entre des bergers, des jardiniers et des villageois, et des ouvriers de toute espèce, ou bien des danses nationales, provençales, croates, angloises, flamandes à leur façon. Quant aux danseurs, ils ne se permettent pas les tours de force employés par les danseurs *grotesques*, ils se contentent de cabrioler coup sur coup, de multiplier les entrechats, les gambades, les batemens sans rime ni raison, mais avec une espèce de justesse, et en gardant un peu plus la mesure.

Il passe ensuite aux danses de demi-caractère (équivalent de la comédie au théâtre) qui s'avoisinent de la belle ou haute danse :

Les *Bergeries*, les *Romans*, la *Pastorale*, les *Inventions Anacréontiques* et agréables, tout ce qui est enfin du ressort de l'Opéra François fournit des sujets aux compositeurs de ces danses. Elle exige de ceux qui l'exécutent, de la justesse, de la légèreté, l'équilibre, le moelleux, les graces.

Cette catégorie voit « les bras entrer en scène », par opposition aux deux premières qui ne relèvent que de la performance des jambes. Si elle est bien exécutée, que la pantomime y est jointe avec art et qu'elle est mise en action par un compositeur éclairé, cette forme de danse peut obtenir la bienveillance du chorégraphe et critique, et même :

Elle peut exciter dans les cœurs, surtout dans ceux des jeunes personnes, quelque émotion légère et momentanée, telle qu'on l'éprouve à la représentation d'une scène d'opéra ou d'un dénouement heureux de quelque comédie, ou à la lecture de quelque roman.

Enfin, vient la haute danse, celle dont la dissertation se veut le manifeste, la danse pantomime tragique, « celle des Dupré, et des Vestris, mais par opposition à Novere qui a tourné le genre du côté de l'expression » :

Mais la danse pantomime qui ose s'élever jusqu'à représenter les grands événements tragiques est sans contredit la plus sublime. [...] l'art du geste porté au suprême degré doit accompagner [...] l'expression de toutes les passions et de tous les mouvements de l'âme. Il faut qu'il [le danseur] soit lui-même fortement affecté par tout ce qu'il veut représenter, qu'il éprouve enfin et qu'il fasse sentir au spectateur ces frémissements intérieurs, qui sont le langage avec lequel l'horreur, la pitié, la terreur parlent au-dedans de nous, et nous secouent au point de pâlir, de soupirer, de verser des larmes ; malgré la persuasion où nous sommes que ce qui nous rend si sensibles, n'est qu'un être artificiel, une imitation dénuée de cette force, et de cette vérité éloquente qu'emploie la nature dans ses spectacles réels. La danse pantomime est par conséquent la tragédie de la poésie, elle est celle des Sophocle, des Euripide, des Corneille, des Racine, des Voltaire [...] pour être parfait danseur pantomime tragique il faut être ensemble Vestris et Riboux, la Sallé et la Clairon.

L’Arioste, on le comprend, n’a pas droit de cité dans les auteurs fournissant des sujets à la haute danse, mais on le retrouvera dans le genre comique.

Le ballet, par nécessité du genre de représentation, la pantomime, a tendance à forcer le trait dans la caractérisation des personnages et en même temps est beaucoup moins explicite dans les affects. Il représente à ce titre un contrepoint intéressant à l’évolution des personnages, en regard des autres genres, en particulier le ballet romantique, qui accueille les personnages de l’épopée alors que, pour la plupart, à l’exception du couple Ariodante et Ginevra, ils ont définitivement quitté la scène chantée.

Le ballet romantique ou la restauration des magiciens

Au XIX^e siècle, la mythologie antique ne plaît plus. La magie revient alors pour justifier les déplacements des personnages et les effets spectaculaires.

***Orlando furioso ossia Gli amori d’Angelica e Medoro*¹, ballo eroico pantomimo di Domenico Le Fevre (1808)**

Angelica disparaît avec Medoro grâce à son anneau magique, puis Morgana réussit à les voir, et partant, les montre à Orlando, dans un cadre magique où ils célèbrent leur mariage dans un décor bucolique. On retrouve ici une fidélité à la structure narrative de l’Arioste, ce cadre matérialisant l’écriture à tiroirs de l’épopée. En outre, il est un miroir qui permet au spectateur de voir plusieurs scènes simultanément². Les magiciens étaient les personnages privilégiés de l’opéra naissant, ils sont aussi ceux du grand ballet romantique, qui, au moment de son apogée, réfléchit sur lui-même.

Giuseppe Sorentini, reprenant à vingt ans d’intervalle, à quelques détails près, le ballet de Le Fevre, nous rappelle que l’Arioste demeurerait une valeur sûre dans l’horizon d’attente du public de l’époque :

Il compositore ai cortesi spettatori

¹ *Orlando furioso ossia Gli amori d’Angelica e Medoro, ballo eroico pantomimo in tre atti*, composé par Domenico Le Fevre in *Cleopatra, melodramma serio in due atti*, de Luigi Romanelli, Milano, Tipografia dei classici italiani, contrada di Santa Margherita, 1808, p. 62-79 (musique de Josef Weigl, Teatro alla Scala).

² Évidemment, il s’agit d’une même façon de questionner la représentation que la mise en scène du *Furioso* par Luca Ronconi dans son spectacle théâtral de 1969, qui fait circuler le public entre les scènes qui se déroulent simultanément, avec un objectif contraire : la mise en abyme du ballet permet de voir tous les degrés de l’intrigue, ce qui est rendu impossible par le dispositif de Ronconi.

Dai sublimi canti dell'immortal ferrarese desunsi il breve soggetto prescelto ad aprire lo spettacolo dell'attuale stagione di primavera. È troppo noto l'episodio d'Angelica e Medoro nel *Furioso* perch'io mi dispensi dal dirne più a lungo.¹

L'enjeu du ballet de Luigi Dupain² est à nouveau l'affrontement entre les magiciennes Alcina et Melissa, et, partant, des guerriers qu'elles emprisonnent ou protègent :

Argomento

Alcina, famosa maga, invaghitasi di Ruggero celebre guerriero e fido amante dell'armigera Bradamante, seppe con arte attirarlo ne' suoi lacci, e tenerlo vincolato nel soggiorno delle delizie. Già per opera di possente incanto fece obliare a Ruggero il primo amore, e solo di se stessa lo rese amante ; spogliato dell'armi, e dell'insegne d'onore, passava Ruggero i suoi giorni ammolito nell'ozio e nell'effemminatezza.

Melissa, fata benefica, protettrice della virtù, e superiore in possenza agli artifizii d'Alcina, intraprese di consolare l'abbandonata Bradamante, e liberare Ruggero dalla sua schiavitù. Giunta in segreto nell'isola d'Alcina, toglie la benda d'oblio all'affascinato Ruggero, e colla presenza di Bradamante lo richiama ai primi affetti. La virtù dell'armi sue, li ridesta il valore, e un anello incantato, che Melissa li porge, scopre d'Alcina le deformi sembianze, e la rende aborita agli occhi dell'eroe disingannato. La partenza di Melissa coi felici amanti, e la desolazione d'Alcina abbandonata, danno termine al presente ballo, ricavato dall'Ariosto. L'introduzione d'Astolfo, amante sprezzato d'Alcina, e da lei cangiato in mirto, e poi rimesso in primo stato, serve d'ornamento all'intreccio dalla rappresentanza.

On retrouve la synthèse de l'évolution des réécritures de l'Arioste aux deux siècles précédents en raccourci, des citations des vers de l'épopée, à l'évolution et l'amplification des personnages, en passant par la réduction des intrigues, dans le ballet *Bradamante e Ruggiero*, composé par Gaetano Gioja en 1824.

Après trois pages³ où le compositeur justifie avec une grande précision le choix de son sujet par la lecture de la part de tous les Italiens du « merveilleux poème de l'Arioste », « l'immortel Homère italien », les détails de l'intrigue repris, notamment des épisodes mineurs mais condition préalable à l'action de nombreuses pièces comme l'anneau magique et son vol à Brunello par Bradamante, les chants d'où est tiré son sujet (chants IV, VI, VII et VIII), le livret nous fait retraverser les étapes essentielles de notre parcours chronologique.

En effet, comme les premières adaptations des *comici dell'arte* ou des livrets vénitiens jusqu'à Braccioli en 1713, le texte du ballet reprend les citations de l'Arioste, uniquement

¹ *Angelica e Medoro, azione mimica in tre atti*, d'invenzione di Giuseppe Sorentini, intermède à l'opéra *Danao re d'Argo, dramma serio per musica* de Felice Romani, musique de Giuseppe Persiani, Firenze, Stamperia Fantosini, 1828, (musique de L. M. Viviani, Teatro della Pergola), p. 22.

² *Alcina e Ruggiero*, ballo eroico in quattro atti, composto dal sig. Luigi Dupain, in *La prova di un'opera seria, melodramma giocoso in due atti*, Milano, Giacomo Pirola, 1805 (musique de Ferdinando Pontelibero, Regio teatro alla Scala), p. 39-47.

³ *Bradamante e Ruggiero, ballo romantico in cinque atti*, composé e diretto da Gaetano Gioja, fa parte del *melodramma serio Aspasia ed Agide*, Milano, Giacomo Pirola, 1824, p. 41-44 (musique de Luigi Romanelli, La Scala)

dans le premier acte, où Atlante apparaît, comme chez l'Arioste, lisant un livre grâce auquel ... on lit les vers du poète épique :

Talor pareo ferir con mazza o stocco,
e lontano era, e non avea alcun tocco (Chant IV, 17)

Bradamante échappe à cet enchantement grâce à son anneau magique, poussant Atlante à dégainer son arme suprême, le bouclier par lequel :

Forza è, ch'il mira, abbarbagliato reste
E cada come corpo morto cade,
e venga al negromante in potestade (Chant II, 55)

Comme dans le ballet de *Le Fèvre*, par un jeu de mise en abyme du récit, Bradamante voit apparaître sur un des murs de la grotte de Merlino, son Ruggero dans les bras langoureux d'Alcina, ce qui la met dans un état de « furore » proche de celui d'Orlando chez le chorégraphe précédent.

Mais ensuite, les adaptations proposées suivent les évolutions typiques vers l'*opera seria* : les hommes remplacent les magiciens, avec Melissa, Gioja introduit Bradamante dans l'île d'Alcina, toujours comme Braccioli, entre autres.

Toutefois, on peut se demander si le choix de laisser Melissa garder son apparence, au lieu de prendre celle d'Atlante relève d'une spécificité de la pantomime pour, comme il l'explique, conduire « à une plus claire intelligence du texte », ou d'une évolution, là encore, vers le drame classique, dont déjà le livret de Saracinelli pour Francesca Caccini, de façon extrêmement précoce, était la première étape, le magicien étant, au cours du XVIII^e siècle, définitivement remplacé par les magiciennes. Il en va de même pour l'épisode de la chasse, ordonné par Alcina. Si, sur le plan de la diégèse, cette action justifie que Ruggero récupère ses armes, qui lui serviront ensuite, elle n'est pas sans rappeler le moment associé aux amours de Didon et Énée, que l'on rencontre sur les scènes lyriques, avant et bien après le ballet, de l'opéra baroque vénitien à ses débuts au grand opéra français, de la *Didone* de Cavalli et du *Carlo il Grande* de Morselli aux *Troyens* de Berlioz¹.

Enfin, comme la plupart des livrets d'*opera seria* « classiques », il réduit le nombre d'épisodes des péripéties amoureuses de Ruggiero et Bradamante, même s'il ne le fait qu'après la libération du palais d'Atlante et de l'île d'Alcina – ce qui est déjà beaucoup, par

¹ Opéras joués respectivement à Venise en 1641 et à Paris en 1863.

opposition au livret de Métastase qui ne représente que sa seule conclusion – pour les conduire directement à leur dénouement ; et il porte un jugement moral sur Alcina, condamnant ses enchantements :

E quantunque io sappia che infinite altre difficoltà hanno dovuto, secondo il poema, superare tanto Ruggero che Bradamante prima di poter giugnere ad unirsi con quel nodo che era stato già tanto avanti predetto, pure sono stato costretto a condurli al loro scopo dopo che Ruggero viene liberato dagl'insidiosi incanti d'Alcina per opera di Melissa : facile è di comprenderne il fine.

Comme dans certains livrets des siècles précédents, on assiste à une contamination des figures d'Angelica et d'Alcina¹. La magicienne, pour prouver son amour à Ruggero, fait apparaître un trône et le déclare souverain de son cœur, de son royaume et de tous ses biens, comme la reine du *Medoro* de Salvadori, l'Angélique de Quinault, et celle des *drammi* inspirés des tragédies italiennes, comme le livret de *Vedova* tiré de Delfino.

Si la femme est condamnée, ce n'est que la magie, exercée par cette froide manipulatrice, qui séduisait Ruggero. Dans ce système manichéen, c'est la magie blanche de Melissa qui, seule, renverse la situation lorsqu'elle réussit à passer l'anneau au doigt du fiancé égaré, fait retrouver à Bradamante sa forme première et fait apparaître un palais somptueux où elle unit les deux amants en légitimes noces, qui donneront naissance au noble lignage que nous connaissons. C'est justement sur les armées de descendants illustres, ultime prodige donné à voir par la magicienne en fond de scène, que le rideau se baisse.

Un parcours rapide dans l'histoire du ballet, en regard de ce que nous avons constaté dans les autres genres, nous permet de tirer une première conclusion sur le trajet du personnage d'Alcine, et plus généralement des personnages tirés de l'Arioste. Ils sont très souvent empruntés par les genres nobles ou principaux à chaque époque. Ils peuplent le théâtre dansé, puis la tragédie lyrique française, et sont pratiquement absents des intermèdes italiens qui, à la même période, sont dans l'ombre du *dramma per musica* naissant, où les personnages de l'épopée sont à l'honneur. Ils font leur entrée dans les genres d'abord mineurs du *dramma giocoso* et du ballet romantique au moment où ces derniers acquièrent leurs lettres de noblesse. Tous les personnages dansent ; en revanche, tous ne sont pas « ridiculisables » sur le plan générique : seuls Angélique, Médor, Roland et Alcine deviennent comiques à la différence de Roger, Bradamante, Ginevra, Ariodante.

¹ Nous approfondirons les liens entre les deux femmes fatales-magiciennes dans la troisième partie, à propos d'Alcina.

2. Récits enchâssés et personnages secondaires : de la fidélité

Si les personnages de l'Arioste semblent disparaître après le XVIII^e siècle à l'exception du couple Ariodante/Ginevra, ils demeurent à travers leurs topiques. C'est en particulier le cas des parcours parallèles des récits enchâssés et des personnages secondaires qui constituent une autre forme de fidélité au texte source par son esprit. Par ce qui n'est peut-être qu'un heureux hasard, tous ces livrets ont en commun de questionner la fidélité ou l'infidélité amoureuse, à travers des personnages-*exempla* : Olimpia, Rodomonte, Argia, Giocondo.

Olimpia vendicata ou la fidélité récompensée

Le signe du succès éphémère mais bien réel du livret de Aureli est le nombre de reprises sous des titres légèrement différents¹. Si la vengeance de la princesse trahie est due à la plume du librettiste, la trahison et l'infidélité sont tirées des chants² de l'Arioste :

Il tradimento fatto da Bireno in amore ad Olimpia, fu invenzione del famoso Ariosto. La vendetta fatta da la medesima contro il traditore suo amante è capriccio della mia debole penna³.

Dans l'épopée, la vengeance d'Olimpia est le fait des entreprises militaires d'Oberto, roi d'Hibernie, qui est tombé amoureux de la belle⁴. Chez Aureli, la femme abandonnée est actrice du retournement de situation, grâce à son travestissement en Ersilla qui trompe Bireno, ainsi qu'Oberto. Afin de confondre le traître, Olimpia le retrouve à la cour d'Hibernie sous le nom d'Ersilla et le lecteur vénitien peut voir l'incarnation de la jeune femme sur laquelle Bireno a jeté son dévolu – chez l'Arioste – dans le personnage d'Alinda, sœur d'Oberto, créé par le librettiste. Par des subterfuges propres au théâtre, Olimpia empêche la réalisation de ses

¹ *Olimpia vendicata*, Napoli, Carlo Porsile, 1686 (musique d'Alessandro Scarlatti) ; *Olimpia placata*, Parma, Stamperia Ducale, 1687 ; *Olimpia vendicata*, Fano, Francesco Gaudenzi, 1688 (musique de Domenico Freschi) ; *Amor vince lo sdegno ovvero L'Olimpia placata*, Roma, Giuseppe Vannacci, 1692 ; *Olimpia vendicata*, Bologna, Monti, 1694 ; *Olimpia vendicata*, (musique de Heinichen), Naumburg, 1709. Puis, suivant une évolution comparable à celle des autres livrets tirés de l'Arioste, la source est mêlée à d'autres intrigues dans des livrets plus tardifs : *Olimpia in Ebuda*, cantata de Paolo Rolli, Londres, 1740 (musique de Giovanni Battista Pescetti) ; *Olimpia nell'isola di Ebuda*, livret d'Andrea Trabucchi, Naples, 1741 (musique de Latilla) ; *Il sogno d'Olimpia*, livret de Calzabigi, Naples, 1747 (musique de G. de Majo) ; *Olimpia tradita*, Naples, 1758 (musique de A. Sacchini) ; *Alceste in Ebuda ovvero Olimpia*, livret d'Andrea Trabucchi, Naples, 1767 (musique de Paisiello).

² Chants IX-21-94, X 1-35 et XI 33-80.

³ Aurelio Aureli, *Olimpia vendicata, drama per musica*, Venezia, Nicolini, 1682, p. 9.

⁴ Les événements sont résumés dans une strophe de l'épopée, chant XII, 79 : « En peu de jours, il eut rassemblé une armée, et après avoir conclu alliance avec le roi d'Angleterre et le roi d'Écosse, il reprit la Hollande et ne laissa pas château ou ville debout en Frise. Il poussa la Zélande à la révolte et ne termina la guerre qu'après avoir mis à mort Bireno, dont la peine fut loin d'égalier le crime ».

projets et le *lieto fine* voit la réunion des amants initiaux, Alinda et Osmiro, prince d'Écosse, ainsi que du couple principal, Olimpia et Oberto. La dernière scène s'ouvre sur une Olimpia triomphante dont l'air est un message qui met en garde toutes les femmes contre les amants trompeurs :

Donne offese
Imparate a vendicarvi.
Non lasciate lusingarvi
Dagli amanti, empì e bugiardi
Che con finti, e dolci guardi
San tradirvi e ingannarvi,
Donne offese, ecc¹.

Le drame se termine sur les serments des amants réunis qui se jurent un amour éternel, récompense de la fidélité.

Chez l'Arioste, la morale de ce récit enchâssé était comparable dans la mesure où Olimpia, « de simple comtesse, devient reine » en épousant Oberto et gagne un amour plus sincère, en même temps qu'une position sociale encore plus avantageuse.

Rodomonte ou le dépit amoureux

Roi d'Alger, Rodomonte combat aux côtés d'Agramante contre les Chrétiens. Il s'illustre particulièrement dans le sac de Paris². Il est amoureux de Doralice, qui lui est promise³. Mais la belle est enlevée par Mandricard, roi des Tartares. Après avoir retrouvé les amants et avoir lutté à armes égales avec son rival, il accepte de s'en remettre au jugement de leur roi, Agramante. Celui-ci donne le choix à Doralice, qui préfère Mandricardo. Furieux, tel Achille contre Agamemnon, Rodomonte quitte le camp en maudissant les femmes et Agramante. Faisant une halte dans une auberge, il est distrait par le récit de Giocondo qui satisfait sa misogynie. Puis il s'éprend d'Isabella qui pleure Zerbino, mais ne comprend pas la ruse de cette dernière pour lui échapper en se faisant tuer. Il lui construit un mausolée, précédé d'un pont dont il garde farouchement l'accès, et se bat avec Orlando fou, qui s'y aventure. Il refuse une réconciliation avec son roi puis, désarçonné par Bradamante, il se retire dans une grotte où il fait vœu de rester un an, un mois et un jour. Au terme de ce délai, il arrive à la cour de Charlemagne, défie Ruggero, se bat et meurt. C'est à lui que revient le

¹ Aurelio Aureli, *Olimpia vendicata*, op. cit., p. 55.

² Chant XVI, 19-89.

³ « Celle qu'avait enlevée le roi Mandricard, ainsi que je l'ai dit. J'ai raconté où et à qui. Rodomont l'aimait plus que son royaume et que ses yeux. C'était pour elle qu'il montrait tant de vaillance, sans savoir qu'elle était au pouvoir d'un autre. S'il l'eût su, il aurait fait pour la délivrer autant d'efforts qu'il en fit en ce jour devant Paris », XIV, 115.

dernier souffle du chantre épique, qui pose sa lyre après avoir évoqué une dernière mise à mort¹, par un Ruggero impitoyable.

Dans l'adresse au lecteur de son *Rodomonte sdegnato*², « da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo, il Carnovale dell'anno 1714 », Grazio Braccioli lui propose d'assister à la lutte entre Rodomonte et Mandricardo pour l'amour de Doralice, ainsi qu'à la coutume des femmes homicides. Mais sa structure met aussi en miroir l'infidélité de Doralice avec un couple « modèle », celui formé par Isabella et Zerbino.

la gara di Rodomonte e Mandricardo per amore di Doralice, ed il barbaro costume delle donne omicide ridotti a quella maggior regolarità che può ricevere un tale oggetto ; e nell'episodio di Belisa ed Armindo, vedrai copiati (abbenché in altre avventure) i caratteri d'Isabella e di Zerbino, che luogo non volgare hanno nel nominato poema dell'Ariosto.

Dans ce drame typique du baroque vénitien – plus encore que les Orlando qui, en comparaison, nous paraissent bien raisonnables, on assiste à une multiplication des personnages et des intrigues que l'on peut mettre en réseau, au même titre que dans l'épopée. Le couple modèle d'amour pur Belisa et Armindo est l'héritier du duo Isabella et Zerbino. En miroir de cet idéal, Doralice est présentée comme une femme au goût immodéré pour les hommes qui lui fait choisir Mandricardo, « In penuria d'amanti/Non mi spiacciono quei rai » (I, 2). Sa légèreté n'a d'égale que sa franchise : en réponse à Rodomonte qui argue de sa naissance et de ses hauts faits pour conquérir son cœur, elle n'invoque que « Ma non mi piaci » (II, 2). Inconstante et volage, alors que Mandricardo la surprend en train de revenir à son premier amour Elbanio, elle avoue tout simplement : « Elbanio/Ora vi svelo il cor, è l'amor mio/non vi stupite : egli è più bel di voi » (II, 11). Renvoyés dos à dos, comme Giocondo et son roi que nous verrons ensuite, Mandricardo et Rodomonte échangent des points de vue contraires, Rodomonte enrage alors que Mandricardo est résigné et prône l'exemplarité des amants : « O fida, o infida sia s'ami costante/Sia fedele l'amante » (II, 12). Il sera d'ailleurs récompensé de sa ténacité car, Elbanio étant insensible à l'amour : « Sol per la gloria serbo il core in petto/Il fiero arciero/Che l'alme impiaga/Non ha potere/Sovra il mio cor » (III, 6), elle lui revient par défaut (III, 7). Il ne reste plus à Rodomonte que la gloire des armes pour oublier l'amour et ce n'est pas un hasard si au lieu d'assiéger Paris comme dans

¹ « Levant le bras le plus qu'il peut, il plonge deux ou trois fois tout entier le fer de son poignard dans le front horrible de Rodomonte, et se dégage ainsi de tout péril. Vers les affreuses rives d'Achéron, délivrée du corps plus froid que glace, s'enfuit, en blasphémant, l'âme dédaigneuse qui fut si altière et si orgueilleuse au monde », XLVI, 140.

² Grazio Braccioli, *Rodomonte sdegnato*, Venezia, Rossetti, 1714, p. 8.

l'épopée, il doit s'en prendre à la cité des femmes homicides¹, épisode à replacer dans la « quête intellectuelle que l'Arioste consacre au problème des femmes ». Si la magicienne Aleria tente à tout prix de séparer le couple modèle et de vaincre Rodomonte, elle échoue sur tous les plans, vaincue par la bravoure d'Elbanio. Grazio Braccioli, par cette réécriture parallèle aux Orlando, se montre digne successeur de l'Arioste, nous montrant une magicienne qui échoue dans la séduction (au contraire de son Alcina), un chevalier qui préfère la gloire à l'amour (opposé à l'Orlando) et deux couples radicalement opposés (là où Ruggiero alterne les moments de fidélité et d'infidélité). La conclusion de Marie-Françoise Piéjus sur l'épisode des femmes homicides s'applique d'ailleurs à l'ensemble des réécritures des « diversions » de l'Arioste envisagées ici :

Les nombreuses interventions de l'Arioste à propos des femmes semblent bien montrer qu'il avait une conscience aiguë des polémiques véhiculées par la « querelle » contemporaine, mais il s'y est inséré en poète, sur le mode figuré, interrogatif et sceptique. Peu enclin à proposer des jugements radicaux, dépourvu d'illusions quant à la possibilité d'aboutir à des solutions harmonieuses, il s'est plutôt efforcé, grâce à la mise à distance d'une représentation imaginaire, de susciter chez ses lecteurs une prise de conscience des excès et des anomalies de la réalité.

Les Paladins ou de l'infidélité²

La Fontaine reprend dans ses contes trois des épisodes de l'Arioste : *Joconde*³, *La coupe enchantée*⁴, et *Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries*⁵. La première et la dernière donnent lieu à des livrets, de Giovacchino Forzano⁶ et de Rameau, la deuxième est trop ancrée dans l'épopée pour être rendue autonome⁷. Dans le cas de la Coupe enchantée, on retrouve une généalogie littéraire parallèle aux réécritures opératiques, de l'épisode archétypal de Céphale et Procris chez Ovide au conte de La Fontaine, dans laquelle l'Arioste ne constitue qu'une étape-relais.

Le conte de La Fontaine est basé sur un récit enchâssé raconté dans le chant XLIII du *Roland Furieux*, le lien entre trame principale et récit secondaire étant assuré par le personnage de Renaud. Au chant XLII, le héros chrétien se libère enfin de sa passion pour la

¹ Pour une analyse de cet épisode chez l'Arioste, voir Marie-Françoise Piéjus, « Le pays des femmes homicides : utopie et monde à l'envers », in Alexandre Dorozslai, José Guidi, Marie-Françoise Piéjus, *Espaces réels et espaces imaginaires dans le « Roland furieux »*, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1991, p. 87-127.

² *Les paladins*, comédie-ballet en trois actes de Duplat de Monticourt, Paris, De Lormel, 1760 (musique de Rameau, Académie royale de musique).

³ La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers*, Paris, Gallimard, 1982, p. 33-47.

⁴ *Ibid.*, p. 213-226.

⁵ *Ibid.*, p. 261-275.

⁶ *Giocondo e il suo re, commedia musicale in tre atti* di Giovacchino Forzano, Milano, Ricordi, 1923 (musique de Carlo Jachino, Milan).

⁷ Sur les réécritures par La Fontaine, voir Alexandre Cioranescu, *op. cit.*, t. II, p. 57-71.

belle païenne Angélique en buvant à la source de désamour. Il décide donc d'aller prêter main forte à Roland qui défend les couleurs de Charlemagne à Lampéduse. Sur sa route, il jouit de l'hospitalité d'un chevalier qui lui propose de savoir si sa femme est fidèle par une épreuve infaillible. Qui veut connaître le vrai visage de sa femme doit boire dans la coupe du chevalier et ne réussira à étancher sa soif que si l'épouse est fidèle. Dans le cas contraire, le contenu de la coupe se répand sur la poitrine du buveur. Renaud, dans sa sagesse, refuse de tenter l'expérience. Son hôte reconnaît alors que Renaud est le seul homme qui ait su répondre avec justesse à cette épreuve. En effet, lui-même a été victime de sa trop grande jalousie et fait à son interlocuteur le récit de l'aventure qui a brisé son bonheur¹.

Il raconte alors une première histoire, la sienne. Il avait épousé une femme dotée de toutes les qualités et vivait en parfaite harmonie avec elle jusqu'au jour où la magicienne Mélisse est tombée amoureuse de lui. Dépitée par son refus, Mélisse lui tend un piège. Elle lui propose de mettre à l'épreuve la fidélité de sa femme, ce qu'il accepte. Elle le transforme en un chevalier amoureux de la dame qui va la trouver en l'absence du mari. La belle commence par refuser les avances du faux amant au nom de son amour conjugal mais cède devant ses richesses. Le mari reprend alors sa forme première et la femme, d'abord interloquée, développe une haine farouche pour son époux trop jaloux et s'enfuit retrouver un véritable amant, jusqu'alors repoussé. Celui-ci ne l'avait pas oubliée et ils vivent heureux, se gaussant de celui qui a tout perdu. L'hôte conclut son histoire en disant à Renaud que sa seule consolation jusqu'à ce jour était de constater que tous ceux qui affrontaient l'épreuve de la coupe étaient trompés comme lui. Ce récit est contrebalancé par une autre histoire à l'intérieur du même chant². Renaud, après avoir salué son hôte, prend un bateau pour Lampéduse et, à bord, échange quelques mots avec un marin à propos de la mésaventure du chevalier qui l'a hébergé. Le marin lui raconte alors l'histoire d'Anselme et de sa femme Argie³. Leur aventure débute comme celle de l'hôte de Renaud. Argie est séduite par le présent inestimable que lui fait un amant : un chien savant qui fait apparaître tout ce que l'on désire lorsqu'on le secoue. Anselme, que sa jalousie pousse à consulter un astrologue, apprend qu'il est trompé et demande à son serviteur de tuer sa femme, mais celle-ci réussit à s'enfuir. Argie, aidée par

¹ Chant 43, strophe 10-43.

² Chant 43, strophe 69-143.

³ L'héroïne n'a rien à voir avec une autre Argie, dont le titre pourrait nous entraîner sur une fausse piste (*Argia, ovvero le peripezie d'amore*, livret de Giovanni Filippo Apolloni, Antonio Cesti, Innsbruck, Corte dell'arciduca Ferdinando Carlo per Cristina di Svezia, 1655) : parallèlement au parcours français de La Fontaine à Duplat de Monticourt, fidèle au poète italien, le parcours du dramma per musica italien reprend d'autres Argie, celles de la mythologie.

une fée, décide alors de tendre un piège à son mari. Elle fait apparaître un palais merveilleux gardé par un être immonde. Ce dernier propose à Anselme d'échanger son palais contre une nuit d'amour, ce qu'il finit par accepter, si grande est sa soif de richesse. À peine le marché est-il conclu, Argie apparaît, ils se pardonnent et vivent en paix le restant de leurs jours.

Si le chant XLIII, isolé du reste de l'épopée prend la forme d'une réflexion sur l'infidélité conjugale par le biais de paraboles inversées (infidélité féminine puis masculine), le conte de La Fontaine ne retient que l'histoire d'Argie, peut-être parce qu'arrivant en conclusion d'une série, elle en représente la pierre de touche et la synthèse.

L'histoire d'Argie est le sujet de la comédie-ballet de Rameau où le comique vient de la parodie des archétypes stylistiques de la tragédie lyrique mais avec des héros humains : les éléments de la tragédie lyrique sont repris de façon burlesque et tournés en dérision : le merveilleux, les démons, le « bruit de guerre », le combat, le langage. Catherine Kintzler parle pour cet opéra de « ballet bouffon » ou de « comédie lyrique »¹ selon un procédé de déformation qui accentue le rapport déjà dérisoire ou caricatural que l'*opera seria* entretient avec le théâtre dans la France classique. L'ouvrage est donc doublement comique puisqu'il singe le théâtre et se singe lui-même. Il est un pastiche de l'opéra lullyste : la version purement comique apparaît comme l'aboutissement naturel d'une série où le trait se grossit². C'est l'œuvre d'un artiste de soixante-dix-sept ans qui laisse un testament malicieux et désabusé³. Le pastiche d'un style vient ici s'ajouter en ultime étape d'une série de réécritures. On voit dans ce cas le point commun entre ces deux reprises malgré deux contextes différents de réécriture : littéraire avec La Fontaine ou opératique avec Rameau, à savoir le choix de récits autonomes ou de cycles connus pour jouer sur la tradition (comme l'Arioste lui-même ou le Tasse qui le reprendra ensuite). Chez les librettistes, ce phénomène est accentué car les reprises constituent rarement un phénomène isolé. Dans *Les Paladins*, de Rameau, le librettiste tire son sujet d'une nouvelle autonome déjà extraite par La Fontaine et en fait une comédie où deux amoureux sont complices du couple de serviteurs pour se jouer du vieil

¹ Catherine Kintzler, « Du contresens au non-sens. Le degré zéro de l'opéra absolu », in *Les Paladins*, Rameau, *L'Avant-Scène Opéra* n°219, 2004, pp. 64-71.

² Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une familière étrangeté*, Paris, Fayard, 2004, p. 250, voit dans *Les Paladins* un « florilège de scènes ouvertement traitées en pastiche des genres nobles qui formaient alors le répertoire de l'Académie Royale de Musique ; la gamme de la dérision se déploie en perspectives qui prennent pour cible les références et offrent un compactage (un *pasticcio*) dramatico-lyrique dont l'étendue est très large : scène d'ouverture, classique situation pastorale où un personnage amoureux se lamente face à une nature indifférente ou complice ; scène vulgaire des démêlés amoureux de personnages communs qui répètent comiquement ceux des personnages nobles ; parodie de la scène du personnage noble ou surnaturel qui se déguise pour séduire une mortelle ; parodie bourgeoise du retour de Thésée dans *Phèdre* ».

³ Philippe Beaussant, « *Les Paladins* dans l'œuvre de Jean-Philippe Rameau », Théâtre National de l'opéra, Paris, 1990, p. 5-10.

Anselme, barbon digne de la *Commedia dell'Arte*. Il s'éloigne de la sorte de la nouvelle de La Fontaine qui était fidèle à l'Arioste : les époux se réconciliaient dans la démonstration que nul n'est à l'abri de l'infidélité. Dans le cas de Rameau, l'extraction d'un récit autonome a l'effet d'une focalisation grossissante tout en représentant de fait une réduction du modèle original qui contenait tous les possibles.

La mise à l'épreuve de la fidélité de l'autre : de l'Arioste à Da Ponte

Déjà chez l'Arioste, on trouvait une situation héritée de Boccace¹, qu'on retrouvera en raccourci dans *Così fan tutte*². Ce livret qui résume toutes les qualités de Da Ponte : habileté dramatique, goût de la citation littéraire (Métastase puis Goldoni) et de la parodie (*Smania implacabili*), notamment par le jeu de langages techniques détournés à des fins comiques – Despina médecin puis notaire –, nous donne un exemple de permanence de l'Arioste à travers ses topiques. La comédie est le réceptacle de la tradition des mascarades et travestissements qui ne visent pas tant le rire et le divertissement des personnages comme des spectateurs que l'amère découverte de la fragilité humaine. L'onomastique choisie par Da Ponte nous met la puce à l'oreille : Dorabella est un mélange de Doralice et Isabella ; Fiordiligi renvoie à son homonyme chez l'Arioste mais aussi à Fiordispina³. Certes, le fait de définir ses personnages comme des « dames de Ferrare » pouvait n'être qu'un signe de sa passion pour la *prima donna* Adriana del Bene, la *ferrarese*, créatrice du rôle de Fiordiligi. Mais nous le voyons plutôt comme une heureuse coïncidence avec la géographique d'origine de l'intrigue, héritée du poète ferrarais⁴. Cette filiation nous permet aussi d'expliquer pourquoi le « phénix »¹,

¹ La neuvième nouvelle du deuxième jour du *Décameron* raconte un pari sur la fidélité dans une auberge. Boccace consacre aussi aux femmes célèbres et exemplaires un recueil de cent six biographies, *De claris mulieribus*, en 1362.

² Sur la filiation de l'Arioste dans *Così fan tutte*, qui n'est désormais plus un mystère pour personne, nous renvoyons à l'étude de Sophie Zadikian, qui répertorie les sources littéraires et musicales, *Così fan tutte de Mozart, L'opéra incompris*, Paris, L'Harmattan, 2008 ; ainsi qu'à la thèse inédite d'Alessandro Di Profio, *Così fan tutte e i suoi codici di lettura*, Università degli studi di Roma 'La Sapienza', Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Musica e Spettacolo, 1990/1991.

³ La caractérisation des personnages confirme cette intuition : Dorabella, fusion de la volage Doralice et de la fidèle Isabella, résiste dans un premier temps, mais elle est la première à céder. Plus difficile à conquérir, la pure « Fleur-de-Lys » dit vouloir accompagner son amoureux au péril de sa vie sur le champ de bataille, ce que fait effectivement son modèle chez l'Arioste, Fiordiligi, tendre épouse de Brandimarte. Mais une fleur peut en cacher une autre et la belle est aussi l'héritière de Fiordispina, la fille du roi d'Espagne, amoureuse de Richardet et victime consentante d'un travestissement : pour l'approcher, le beau chevalier se fait passer pour son pendant féminin, sa sœur jumelle Bradamante, dont elle tombe amoureuse. Nous retrouverons la thématique de l'ambiguïté sexuelle comme ressort privilégié de l'action dans le *dramma per musica* des XVII^e et XVIII^e siècles, et en particulier Bradamante déguisée en homme qui séduira l'Alcina de *l'Orlando furioso* de Bracciolini.

⁴ Sur la réécriture de l'Arioste dans *Così fan tutte*, voir également l'article de Roberta Ziosi, « Les pérégrinations du chevalier, le *Roland furieux* à travers les livrets d'opéra », in *L'Arioste et les arts, op. cit.*, p. 296-312. Elle précise que du côté des héros masculins, l'emprunt, moins évident, n'en est pas moins réel. En effet, on retrouve

allégorie de la fidélité chez l'Arioste, remis au goût du XVIII^e siècle par Métastase², devient « arabe » chez Da Ponte³. C'est que, dans la source commune aux deux librettistes, l'animal utopique est associé au chevalier sarrasin Rodomonte. Au chant XXVII du *Roland furieux*, éconduit par Doralice, il quitte le camp d'Agramante, désobéissant à ses ordres, et au hasard de sa route s'arrête dans une hôtellerie où il est conforté dans sa misogynie par le récit de son hôte sur l'infidélité des femmes⁴. L'aubergiste raconte l'histoire de Giocondo⁵. Le caractère autonome de ce récit est revendiqué par le narrateur qui non seulement en fait une unité narrative indépendante (chant XXVIII), mais insiste encore sur son inutilité quant à l'action : « Laissez ce chant, mon histoire peut aller sans lui et n'en sera pas moins claire »⁶. Le chant épique va même jusqu'à inciter les défenseurs de la cause féminine à occulter ce récit qui pourrait les indisposer : « Dames – et vous qui avez les dames en estime – pour Dieu ! ne prêtez pas l'oreille à cette histoire que l'hôte s'apprête à raconter pour déverser sur vous le mépris, l'infamie et le blâme »⁷. Rappelons donc brièvement le contenu de cette anecdote pour émettre des hypothèses sur son intégration dans l'épopée.

Astolfo, roi des Lombards, homme d'une beauté exceptionnelle, apprend d'un de ses courtisans, Fausto Latini, qu'il existe un être aussi beau que lui. Il s'agit du frère de ce dernier, nommé Giocondo. Pour que Fausto puisse prouver ce qu'il avance, Astolfo lui demande de faire venir Giocondo à sa cour. Ainsi le bel Adonis est contraint de quitter sa femme pour quelques jours. Ayant oublié un talisman offert par sa femme, il doit revenir sur ses pas au terme de la première journée de voyage et trouve sa bien-aimée endormie en

dans la liste des princes et des chevaliers ayant contribué à abattre le monstre de la Cupidité, un « Alfonso », un Consalvo « Ferrante » et un « Guglielmo » de Monferrato, *Orlando furioso*, chant XXVI, 52-53. Elle remarque également que Da Ponte reprend le mètre du poète ferrarais dans les récitatifs, ce qui arrive très rarement dans les livrets d'opéra du XVIII^e siècle, lorsque Don Alfonso reconforte ses adversaires, tirant dans « un huitain » la morale de la fable qui se termine par le titre « Così fan tutte ».

¹ L'hôte de Rodomonte se moque des réponses unanimes des personnes présentes dans son auberge qui croient tous en la chasteté de leurs épouses : « En effet, ainsi qu'est toujours seul le phénix et que jamais plus d'un ne vit dans tout le monde, de même on dit qu'il n'y en a jamais plus d'un qui évite les trahisons de son épouse. Et chacun de penser qu'il est cet homme heureux, qu'il est le seul à atteindre pareille palme », chant XXVII, 136.

² Dans son drame mis en musique par Caldara en 1731, *Demetrio*, II, 3 : « È la fede **degli amanti**/come l'araba fenice/che vi sia ciascun lo dice/dove sia nessun lo sa ».

³ Da Ponte ne fait que féminiser l'infidélité dans la bouche du cynique Don Alfonso, I, 1 : « È la fede **delle femmine**/come l'araba fenice/che vi sia ciascun lo dice/dove sia nessun lo sa ».

⁴ « De même que le phénix est le seul de son espèce, il n'y a pas deux femmes fidèles au monde. C'est pourquoi il n'y a qu'un homme qui puisse se dire exempt des tromperies de son épouse. Chacun s'imagine être cet heureux mortel ; chacun pense avoir cueilli la palme. Comment est-il possible que tout le monde ait cette chance, puisqu'elle ne peut être le lot que d'un seul », chant XXVII, 136.

⁵ Qui donne lieu à une comédie musicale *Giocondo e il suo re, commedia musicale in tre atti* di Giovacchino Forzano, Milano, Ricordi, 1923 (musique de Carlo Jachino, Milan).

⁶ Chant XXVIII, strophe 2 : Lasciate questo canto, che senza esso / può star l'istoria, e non sarà men chiara.

⁷ Chant XXVIII, strophe 1 : Donne, e voi che le donne avete in pregio, / per Dio, non date a questa istoria orecchia, / a questa che l'ostier dire in dispregio / e in vostra infamia e biasmo s'apparecchia .

galante compagnie. L'amour qu'il lui porte encore retient le bras qui voudrait la tuer et il s'en va la mort dans l'âme. Arrivé à la cour d'Astolfo, il dépérit et le désespoir finit par l'enlaidir, au grand dam de son frère qui n'est plus en mesure de respecter ses engagements. Mais un jour qu'il erre dans le palais du roi, il s'aperçoit que la femme de ce dernier le trompe, et, qui plus est, avec un nain difforme. Ce constat lui redonne le goût de la vie et il finit par en avouer à Astolfo la raison. Maudissant la gent féminine, tous deux décident de courir le monde pour éprouver leurs charmes sur les femmes des autres. Au bout de quelque temps, ils arrivent à la conclusion qu'aucune femme n'est fidèle mais ils sont fatigués des risques que comporte l'amour illégitime et décident de s'établir en un ménage particulier. Puisqu'on ne peut espérer la fidélité d'une femme, autant choisir la personne avec laquelle on veut la partager. Ils jettent leur dévolu sur Fiammetta, la fille d'un aubergiste, et jouissent de ses charmes à tour de rôle dans la plus cordiale des ententes. Cependant, lors d'une de leurs haltes dans une auberge, Fiammetta rencontre un ancien employé de son père qui l'aimait et qui comptait justement venir la demander en mariage. Ils décident de se retrouver pendant la nuit et assouvissent pleinement leur désir au nez et à la barbe des deux conjoints officiels. En effet, Fiammetta a pour coutume de dormir entre Astolfo et Giocondo de sorte que chacun croit que son camarade a eu l'exclusivité des charmes de ses charmes cette nuit-là. Au matin, lorsqu'ils se rendent compte de la supercherie, ils éclatent de rire et décident de revenir à leurs premières amours : puisqu'il est impossible de prétendre à toute fidélité, inutile de continuer à vivre sur les routes. Avant de se quitter, ils assistent au mariage de Fiammetta qui, grâce à leur dot, peut ouvrir une hôtellerie avec son compagnon.

Pris à part, ce récit remplit effectivement la fonction que semble lui accorder le narrateur, celle d'un réquisitoire contre la gent féminine et son infidélité. Mais il faut le mettre en relation avec d'autres récits en apparence autonomes pour y percevoir d'autres significations. En effet, le thème de l'infidélité est traité à plusieurs reprises dans le poème avec des modulations différentes. L'auberge était aussi le refuge du dépit amoureux de Ruggero, qui croit possible l'infidélité de Bradamante. Au chant XLII, lorsqu'il s'engage aux côtés des Bulgares dans leur guerre contre les Grecs, avec sa jalousie pour seul mobile, après avoir défait ses troupes, il va loger dans une hôtellerie mais il ignore que celle-ci est située en territoire grec. Il y est dénoncé et fait prisonnier pendant son sommeil. Enfin, Rinaldo, nous l'avons vu, est le sage auditeur des récits de son hôte au chant XLII puis du marin au chant XLIII qui fait l'objet des *Paladins*. Grâce à ce troisième exemple d'infidélité, la réflexion

s'élargit par l'inversion des rôles, montrant que ce défaut n'est pas l'apanage des seules femmes.

Ainsi, chez l'Arioste, la forme narrative et le procédé de « l'emboîtement » permettent de traiter un sujet dans sa globalité en relativisant le propos. En effet, l'auteur part de l'hôtellerie où est descendu Rodomont pour arriver à la création d'une nouvelle hôtellerie, celle de Fiammetta et de son mari, à l'image de la structure du *Roland furieux* où les aventures des personnages s'imbriquent et se contaminent, les unes entraînant des conséquences sur les autres. L'histoire des trois éditions successives du *Roland furieux* (1516-1521-1535) confirme cette méthode, comme l'exprime Italo Calvino dans son essai de la structure de l'œuvre : « cette dilatation de l'intérieur, faisant proliférer les épisodes à partir d'autres épisodes, créant de nouvelles symétries et de nouvelles oppositions, explique bien, me semble-t-il, la méthode de construction de l'Arioste »¹. Ainsi, l'édition finale, outre des déplacements internes d'octaves, comporte quatre nouveaux épisodes, dont l'histoire d'Olimpia au chant X (première digression d'Orlando qui la sauve de l'orque), l'aventure de Ruggero et Leone au chant XLIV (dernier atermoiement avant la réalisation de l'union du couple modèle) et l'épisode de Marganorre au chant XXXVII : l'histoire de ce seigneur sanguinaire qui a banni les femmes de sa cour sert de contrepoint à l'épisode des femmes homicides (chant XIX). Ces dernières et Marganorre sont vaincus et châtiés par les guerriers et guerrières Marfisa, Astolfo, Ruggero, Bradamante et leurs compagnons. Si les épisodes faisant partie intégrante de la trame narrative s'éclairent et se comprennent les uns au regard des autres, c'est aussi le cas des nouvelles en apparence autonomes insérées sous forme de récits dans les aventures des personnages principaux. Ces nouvelles peuvent avoir une fonction d'*exempla*, donnant un éclairage à certaines des aventures des actions principales ou recréant un système qui transcende le cadre général de l'action². Il est possible de voir au fil de l'épopée une réflexion humaniste sur l'amour, l'infidélité, la jalousie et les erreurs de jugement. Ainsi, suite à l'histoire de Giocondo (chant XXVIII), le narrateur invective Angelica et les femmes en général (chant XXIX). Mais la fausse exemplarité de l'histoire racontée par l'hôtelier de Rodomonte est réfutée par l'intervention d'un vieil occupant de l'auberge qui essaie d'opposer, à la simplification généralisatrice de l'opinion – facile vecteur de tromperies et de falsification si on la sépare de la considération de la variété et de la complexité des choses –, l'expérience, c'est-à-dire la connaissance large de la vie dans la

¹ Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, p. 78.

² À propos des récits autonomes, cf. *Il sistema del racconto nel racconto*, in Giuseppe Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'Orlando furioso*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 139-148.

multiplicité de ses aspects. Il ne parvient cependant pas à citer des exemples de femmes vertueuses car Rodomonte l'en empêche : « Mais le Sarrasin, qui fuyait la vérité, le regarda d'un air si cruel et si plein de menaces, qu'il le fit taire de peur, sans toutefois changer sa conviction »¹. C'est peut-être la position de ce sage vieillard que l'Arioste nous invite à adopter, appréhendant la lecture de l'œuvre dans sa totalité. Si l'histoire de Giocondo et Fiammetta est racontée sur le mode de la parodie, le récit du marin à Rinaldo en est le pendant sérieux, où les rôles sont inversés, et où le mari peut lui aussi se montrer infidèle. La conclusion de la réflexion sur l'infidélité semble être donnée par le personnage de Rinaldo² qui en est peut-être le fil conducteur. En effet, les récits sur l'infidélité sont toujours liés à l'étape ou à l'auberge elle-même, comme si cela permettait à l'auteur de circonscrire la dénonciation de l'infidélité à des lieux clos, par opposition à d'autres moments où celle-ci est autorisée. On peut penser par exemple à l'épisode où Rinaldo se fait le défenseur de la liberté féminine lorsqu'il décide d'aller éviter à Ginevra le sort injuste qui lui est réservé³. Il ne sait pas avant de la connaître qu'elle n'a pas cédé à son amant sans être mariée, mais n'en juge pas moins inique sa condamnation à mort pour une telle raison : « Qu'il soit vrai ou faux que Ginevra ait reçu son amant, cela ne me regarde pas. De l'avoir fait, je la louerais très fort, pourvu qu'elle eût pu le cacher. Mon unique pensée est de la défendre »⁴. Enfin, c'est Rinaldo qui fait preuve de sagesse en préférant faire confiance à sa femme, au lieu de céder à la tentation de la jalousie, en se soumettant à l'épreuve de la coupe. Peut-être dans sa sagesse se rappelle-t-il également qu'il a passé la plus grande partie de l'épopée à suivre les traces de la belle païenne Angelica, et qu'il est donc au-dessus des considérations sur la fidélité ?

Dans l'épopée, le propos est relativisé par la multiplication des épisodes en miroir, alors que dans un opéra, il est impossible de saisir une telle fourchette de points de vue, sauf à considérer le genre opéra dans son histoire globale, appréciant les jeux sur la tradition, ce qui ne fait que décupler le plaisir du spectacle. On ne peut comprendre *Così fan tutte* qu'en ayant en tête cette inscription dans une histoire à la fois de l'opéra⁵ et de la littérature⁶. À défaut, on

¹ Chant XXVIII, strophe 84.

² À propos de l'aventure de la Coupe, cf. *Il viaggio di Rinaldo nel mondo dell'avarizia*, in Walter Moretti, *Ariosto narratore e la sua scuola*, Bologna, Patron, 1993, p. 53-75.

³ Chant IV, strophe 57-72.

⁴ Chant IV, strophe 64 : « Sia vero o falso che Ginevra tolto/s'abbia il suo amante, io non riguardo a questo :/ d'averlo fatto la loderei molto./quando non fosse stato manifesto./Ho in sua difesa ogni pensiero rivolto ».

⁵ Nous pensons en particulier à *La grotta di Trofonio* de Casti mis en musique par Salieri en 1785 où les deux héroïnes Ofelia et Dori choisissent leurs maris sur la base de la raison, négligeant les cœurs, pour ne revoir et inverser leurs choix qu'à la fin de l'opéra.

⁶ Nous retrouvons les aspects anti-sentimentaux et ironiques sous-jacents chez l'Arioste de façon explicite dans des œuvres contemporaines à Da Ponte, comme *Les liaisons dangereuses* (1782) de Laclos, mais aussi chez

ne dépasse pas l'idée de farce sans fondement et le cliché des livrets comme sous-littérature qui a pu amener la tradition à considérer *Così fan tutte* comme un livret plus faible que les autres fruits de la « trilogie » Mozart-Da Ponte. La conclusion de Guglielmo, l'un des deux amoureux qui fait l'expérience scénique de l'infidélité, est le réceptacle des expériences des chevaliers qui, comme Renaud et Orlando, ont dégainé leur épée pour défendre la cause féminine¹ :

Donne mie, la fate a tanti,
 Che, se il ver vi deggio dir,
 Se si lagnano gli amanti,
 Li comincio a compatir.
 Io vo' bene al sesso vostro,
 Lo sapete, ognun lo sa :
 Ogni giorno ve lo mostro,
 Vi dò segno d'amistà ;
 Ma quel farla a tanti e tanti
 M'avvilisce, in verità.
Mille volte, **il brando** presi
 Per salvar il vostro onor,
Mille volte vi difesi
 Colla **bocca** e più col cor ;

Mes chères femmes, vous faites le coup
 à tant d'hommes,
 Que, si je dois vous dire le vrai,
 Si les amants se plaignent,
 Je commence à compatir.
 J'adore votre sexe,
 Vous le savez, chacun le sait ;
 Chaque jour je vous le prouve,
 Je vous donne des marques d'amitié.
 Mais cette façon de faire le coup à tant
 et tant d'hommes
 Me décourage en vérité.
Mille fois, j'ai pris **les armes**
 Pour sauver votre honneur ;
Mille fois, j'ai pris votre défense
 Par la **parole** et plus encore par le
 cœur².

Il se fait le porte-parole du chantre épique dont Da Ponte reprend les formules mêmes.

Car je vous aime [dames] ; outre que ma **bouche** vous l'a déjà dit – et vous savez que je ne fus jamais avare d'éloges pour vous – je vous en ai donné **mille** preuves. Je vous ai montré que je ne suis, et que je ne puis être que tout à vous³.

Cette filiation était d'ailleurs explicite dans un air qui lui était initialement attribué⁴, supprimé au profit d'une image galante plus universelle *Non siate ritrosi* (I, 11) :

Guglielmo a Dorabella
 E voi cara, un sol momento
 Il bel ciglio a me volgete,
 E nel mio ritroverete
 Quel che il labbro dir non sa.
 Un Orlando innamorato

Et vous, ma chère, un seul moment,
 Tournez vers moi vos beaux yeux,
 Et dans les miens vous trouverez
 Ce que mes lèvres ne savent dire.
 Un Orlando énamouré
 N'est rien comparé à moi ;

Goldoni et Gozzi, plus proches du librettiste, dans leurs comédies respectives sur la jalousie *Le femmine puntigliose* (1750) et *Le droghe d'amore* (1775).

¹ *Così fan tutte*, II, 8.

² Traduction de Pierre Malbos, in *L'Avant-Scène Opéra n° 131/132*, 1990, p. 117.

³ Chant XXVIII, 2.

⁴ Reproduit dans le commentaire musical et littéraire de Michel Noiray *L'Avant-Scène Opéra n° 131/132*, 1990, p. 144.

Non è niente in mio confronto ;
D'un Medoro il sen piagato
Verso lui [Ferrando] per nulla io conto ;
Son di foco i miei sospiri,
Son di bronzo i suoi desiri.
Se si parla poi di merto,
Certo io sono ed egli è certo,
Che gli uguali non si trovano
Da Vienna al Canada.

Le sein blessé d'un Médor
Je le tiens pour insignifiant comparé à
lui,
Nos soupirs sont de feu,
Ses désirs sont de bronze.
Si alors on parle de mérite,
Je suis certain et lui aussi,
Que nos pareils sont introuvables
De Vienne au Canada.

Si le cordon explicite le reliant à son modèle a été coupé, il n'en reste pas moins que le badinage amoureux résonne du bruit des armes lointaines pour ne garder que l'écho des amours résumées dans une conclusion humaniste, à prendre dans toute sa portée diachronique : *Così fan tutte*. Certes, les héros de l'Arioste sont encore des référents, mais ils ne sont que les pâles copies de nos amoureux de drame bourgeois et leurs derniers feux ne peuvent être que voilés par la parodie, de la même façon que les Furies de l'amour déçu deviennent les *Smanie implacabili* contre lesquelles se bat Dorabella, I, 9. Même si, paradoxalement, l'accentuation du trait impliqué par le contexte d'énonciation qui les fait osciller entre l'hommage et la caricature, devient justement leur plus beau maquillage de scène.

Au terme de ce parcours opératique, le dernier livret, qui met en scène le personnage de Giocondo, pourrait avoir comme sous-titre, « la sagesse de la maturité ». Lorsqu'en 1924 a lieu la première représentation de l'opéra de Carlo Jachino sur un livret de Giovacchino Forzano, *Giocondo e il suo Re*, le public, comme le librettiste, a en tête le *Don Giovanni* de Mozart et Da Ponte, qui influence à son tour la définition du personnage du roi et filtre l'intrigue tirée du chant XXVIII de l'Arioste, que nous avons rappelée plus haut.

Si l'opéra baroque vénitien ou romain du XVII^e siècle présente la plus grande fidélité à la profusion et à la multiplicité des épisodes de l'Arioste, les réécritures que la postérité a désignées comme les plus grandes réussites ont toutes en commun la focalisation sur un épisode particulier, avec un grossissement nécessaire des circonstances. Toutefois, cet effet de loupe ne représente en rien un affadissement pour le mélomane dont le plaisir, entre esthétique et divertissement, est basé sur la reconnaissance d'un réseau de réécritures.

Au-delà des genres, et pour expliquer justement les anomalies que le texte source y fait surgir, l'Arioste constitue un genre en lui-même, au-delà des frontières temporelles. C'est ce qui explique la coïncidence avec l'opéra, envisagé non plus seulement comme représentation ponctuelle mais comme histoire d'intertextualités qui se répondent d'un siècle

à l'autre, et d'une ville à l'autre. Dans le *melodramma* du XVIII^e siècle, les airs interchangeables d'un opéra à l'autre, qui se répondent comme autant d'épisodes de l'épopée, peuvent étonner le spectateur contemporain, habitué à une autre forme de dramaturgie, mais sont la mise en abyme d'un phénomène encore plus large. Dans l'épopée de l'Arioste, les récits enchâssés fonctionnent en écho, comme les différents épisodes repris dans l'histoire de l'opéra. Comme dans la plus pure tradition de l'opéra *seria*, les personnages, telle Olimpia enchaînée à son rocher sur l'île d'Ébude, sont décrits à des moments de crise émotionnelle avant d'être abandonnés à leur sort momentanément, comme les chanteurs qui quittent la scène après un air, à l'acmé de l'expression de leurs passions. Le moment de l'*aria* comme forme circonscrite, a le même effet qu'Astolfo qui fait couler le liquide de la raison depuis sa fiole magique : Orlando revient à lui, comme le chanteur à la fin de son air, et le cours de l'action peut reprendre.

Nous avons évoqué en introduction la présence des vers de l'Arioste dès l'origine, sous forme d'*aere*. Comme le montre Reinhard Strohm, l'air préexiste au mélodrame et au XVIII^e siècle, s'il devient la pièce de touche de l'édifice, il suit aussi un parcours parallèle aux représentations. Le mot *aria* a gardé un sens de « chanson strophique » au moins jusqu'aux environs de 1700. En toute logique, les *arie* étaient différenciées non pas tant par leur musique que par leur genre poétique et leur origine littéraire. Ainsi, les noms de *Ruggiero* et *Fedele*, viennent d'un vers de l'Arioste (XLIV, 61)¹.

Dans ce contexte, nous hasardons une hypothèse pour expliquer à la fois l'origine d'un très bel air de Mozart *Vado, ma dove ?* (K. 583) et la récurrence d'un leitmotiv, dès les premières réécritures de l'Arioste, chez les deux personnages phares des réécritures opératiques, Alcina et Orlando. Celle qui fuyait dans l'épopée, nous l'avons vu, était Angelica, qui, ayant perdu son frère et toute protection, ne savait plus à quels paladins se vouer et errait sans autre but que d'éviter les fâcheux. Dans notre corpus la première apparition du motif de la fuite est dans la bouche d'Alcina vaincue par Melissa qui sort de scène en s'envolant sur un monstre marin :

Fuggirò, fuggirò,
Poich'al fato
Dispietato
Contrastar non si può,
Fuggirò, fuggirò.

¹ Reinhard Strohm, *Aria et récitatif : des débuts jusqu'au XIX^e siècle*, in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 4, Histoire des musiques européennes*, Arles-Paris, Actes Sud, 2006, p. 593.

Chez l'Alcina de Fulvio Testi, le motif se décline naturellement en hendécasyllabe :

Ove fuggo infelice, ove mi celo ?
Hai vinto, ora il confesso, hai vinto o Cielo. (V, 3)

On le retrouve ainsi chez son successeur ferrarais Braccioli :

Infelice ! Ove fuggo ! ove mi ascondo !
Son vinta, e vilipesa, ingiusto celo ! (III, 11)

Mais on le retrouve aussi dans la bouche d'Orlando, dès les origines, comme chez Bonarelli dans le *melodrama* de 1647 :

Ove, lasso, mi fuggo, ove mi celo
Alla terra e al cielo ? (Azione IV)

Les deux personnages ont en commun la honte et la punition divine contre leurs excès, amour jaloux pour Orlando et sensualité débridée pour Alcina. Ils cherchent à fuir pour se cacher sur le plan diégétique, et, partant, parcourent toutes les scènes d'opéra pendant deux siècles, répétant leur motif d'un opéra à un autre. L'Air « *Vado, ma dove ? O Dei !* » dont la deuxième partie invite à suivre l'amour pour sortir de sa réserve était écrit pour être inséré dans le mélodrame *Il burbero di buon cuore* de Da Ponte pour Martin y Soler (1786), où, encore une fois, se cachent dans l'onomastique deux personnages ariostesques, Angelica et Giocondo. Même si la comparaison s'arrête là, cette évolution d'un air attaché à un personnage puis en contaminant d'autres du même texte source, jusqu'à survivre au-delà du modèle, dans des codes différents, nous paraît révélatrice de la fortune de l'Arioste, qui, réservoir de tous les possibles, aborde, « vidé de son sens », le XIX^e siècle, alors qu'il est omniprésent sous forme de réminiscences. En outre, s'il est parfois malaisé de dégager de lignes de force dans l'évolution des réécritures de l'Arioste, on voit se détacher deux personnages qui suivent une trajectoire propre, au-delà des genres. Tous les personnages ne trouvent pas refuge dans tous les genres. Seuls deux permettent d'interroger les conventions de manière diachronique : Roland parce qu'il fait craquer les limites génériques, Alcina parce que sa plasticité lui permet de suivre toutes les évolutions du spectacle.

TROISIÈME PARTIE : L'EXCÈS ET LE DÉSIR

Comme toujours, c'est dans le texte source qu'il faut rechercher le lien entre folie et amour, entre excès et désir. L'amour n'est en somme qu'une folie :

Chi mette il piè su l'amorosa pania,
cerchi ritrarlo, e non v'inveschi l'ale ;
che non è in somma amor, se non insania. (XXIV, 1)

L'amour, à l'instar de la structure de l'épopée, est comme une forêt où quiconque se hasarde doit infailliblement s'égarer. C'est le sentiment qui gouverne les errances des personnages de l'Arioste :

Gli è come una gran selva, ove la via
Convieni a forza, a chi vi va fallire :
chi su, chi giù, chi qua, chi là travia. (XXIV, 2)

Le lien établi entre les deux notions dans l'épopée se retrouvera entre les deux personnages qui les représentent, mais avec une différence fondamentale. La magicienne, peu caractérisée dans le texte source, devient une magicienne possible, sans cesse filtrée par l'Armide du Tasse mais aussi par ses antécédents antiques. Elle suit en cela les évolutions de toutes les magiciennes, dont le pouvoir est plus ou moins allégorique en fonction des modes et des temps. En cela, la folie sera soumise à une même modalité : sa charge symbolique pourra varier en fonction du contexte mais la forme de folie telle qu'elle sera traitée dans les réécritures sera davantage propre à l'Arioste, dans un savant mélange de comique et de sérieux, et dans tous les cas « pris au sérieux » dans sa dimension humaniste.

I. Orlando ou la folie des Hommes

Un des premiers critiques de l'Arioste, Orazio Toscanella dans ses *Bellezze del « Furioso »* (1574) reconnaissait dans l'épopée « un ritratto della vita dell'uomo »¹. Le héros éponyme est, à ce titre, le reflet fidèle de l'œuvre et indiscutablement le personnage principal, métonymie de l'ensemble. C'est justement ce caractère universel et complexe de l'Arioste qui donnera lieu aux plus belles représentations du héros au XVIII^e siècle. La question de la représentation est au cœur de notre parcours opératique. La perception de la folie par les commentateurs de l'époque ou actuels nous donne des pistes de réflexion.

Antoine Louis Le Brun, poète et théoricien de la tragédie lyrique écrivait dans sa préface au *Théâtre lyrique* en 1712 :

Angélique est trop souvent sur la scène avec Médor ; Roland n'y paraît point assez, et la fureur de ce héros devrait être employée à quelque chose de plus grand, qu'à déraciner des arbres, à renverser des vases, et à tirer son épée contre des figures inanimées, à qui il a tort de s'en prendre du malheureux amour qui lui fait tourner la cervelle².

Prenons à présent le point de vue d'un auteur contemporain³ qui joue sur l'anachronisme pour placer sa fiction dans la Venise du Carnaval au XVIII^e siècle. Un Mexicain déguisé en Motezuma rencontre Vivaldi, puis Scarlatti et Haendel se joignent à eux pour visiter un couvent de nonnes musiciennes et pour aller prendre un petit déjeuner sur la tombe d'Igor Stravinski. Vivaldi évoque la genèse de son prochain opéra :

Je suis de plus en plus fatigué des sujets faisandés. Que d'Orphées, d'Apollons, d'Iphigénies, de Didons et de Galatées ! Il faudrait chercher des sujets nouveaux, des milieux différents, d'autres pays, je ne sais... Porter sur la scène la Pologne, l'Ecosse, l'Arménie, la Tartarie. D'autres personnages : Guenièvre, Cunégonde, Grisélidis, Tamerlan ou Skanderberg l'Albanais qui donna tant de fil à retordre aux maudits Ottomans. Il souffle un vent nouveau. Le public en aura bientôt par-dessus la tête des bergers amoureux, des nymphes fidèles, des chevaliers sentencieux, des divinités maquerelles, des couronnes de laurier, des péplums mités et des manteaux de pourpre déjà portés⁴.

Sur le mode badin, on retrouve des traits qui président à la composition des opéras vénitiens pour un public avide de nouveauté. Dans ce contexte, ils en viennent à évoquer notre personnage, confondu, ici, avec le titre de l'épopée.

¹ Ariosto, *Orlando furioso*, introduzione di Marcello Turchi, Milano, Garzanti, 1994, p. XXXII.

² Antoine Louis Le Brun, *Théâtre lyrique*, Paris, Ribou, 1712 [édition en fac-similé Minkoff, 1987], p. 15.

³ Alejo Carpentier, *Concert baroque*, Paris, Gallimard/folio, 1976 pour la traduction française [1974].

⁴ *Ibid.*, p. 67.

- Si vous aimez tant les fables, mettez en musique le *Roland furieux*.
- C'est déjà fait. Je l'ai fait jouer pour la première fois il y a six ans.
- Vous ne me direz pas que vous avez **mis en scène** un Roland qui traverse à poil toute la France et toute l'Espagne, les couilles à l'air, avant de franchir la Méditerranée à la nage et de monter sur la lune comme qui badine ?¹

L'étonnement du Mexicain interlocuteur du prêtre roux nous permet d'avoir une idée de la réception de l'épisode de la folie de Roland au XX^e siècle. Ce qu'il reste aujourd'hui du preux chevalier est justement ce qui n'est pas représentable, en particulier sur une scène de théâtre, quelle qu'elle soit. Le traitement de la folie de Roland nous invite à nous interroger sur les limites de la représentation. Le grand nombre de poètes et compositeurs qui se sont attelés à la tâche nous montre bien que ce type de scène a toujours été un défi à relever pendant deux siècles au moins.

La Renaissance mêle volontiers sagesse et folie : elles s'opposent et se définissent l'une par rapport à l'autre, naissant et se révélant par leur antagonisme². Erasme, contemporain de l'Arioste, nous donne des clés de lecture dans l'*Éloge de la folie* (1508).

Un climat pastoral préside à la naissance de la folie – comme de l'opéra. Le lieu qui l'a vue naître semble être celui de la jeunesse éternelle :

Chap VIII : Origines de la folie

[...] de tous côtés y réjouissent les yeux et les narines le moly, la panacée, le népenthès, la marjolaine, l'ambrosie, le lotus, la rose, la violette, l'hyacinthe, tout le jardin d'Adonis.

Chap XIV : Comment elle prolonge l'enfance et recule la vieillesse.

Allez à présent, sots mortels, demander aux Médée, aux Circé, aux Vénus, aux Aurore, ou à je ne sais quelle fontaine, de vous rendre cette jouvence. Moi seule en ai le pouvoir. Je détiens le philtre mirifique grâce auquel la fille de Memnon prolongea celle de son aïeul Tithon.

Nous le verrons dans une perspective diachronique, la folie féminine est plus répandue à l'opéra, peut-être car elle est considérée dès la Renaissance comme intrinsèque à la femme :

Chap XVII : C'est par leur folie que les femmes plaisent aux hommes.

L'homme, cependant, étant né pour gouverner les choses, aurait dû recevoir plus qu'une petite once de raison. [Conseil de lui adjoindre la femme]. Ce serait en effet, disais-je, un animal délicieux, fol et déraisonnable, mais plaisant en même temps, qui, dans la vie domestique, mêlerait sa folie au sérieux de son partenaire et en atténuerait les inconvénients. Bien entendu, lorsque Platon semble hésiter à classer la femme parmi les êtres doués de raison, il ne veut pas signifier autre chose que l'insigne folie de ce sexe.

¹ *Ibid.*, p. 93-94.

² Cf. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, 1972, première partie, chap. 1.

Mais la folie est aussi l'illusion, et en particulier l'illusion de la fidélité que nous venons d'évoquer :

Chap XX : Il n'est point de mariage durable sans la complicité de la folie.
Et plus tard, quel contrat pourrait tenir, si la conduite des femmes ne se dérobaît à l'insouciance et à la bêtise des maris ! Tout cela s'attribue à la Folie ; c'est par elle que la femme plaît à son mari, le mari à sa femme, que la maison est tranquille et que le lien conjugal ne se dénoue pas. On rit du cocu, du cornard ; comment ne l'appelle-t-on pas ! Mais lui sèche sous ses baisers les larmes de l'adultère. Heureuse illusion, n'est-ce pas ? Et qui vaut mieux que se ronger de jalousie et prendre tout au tragique.

Rodomonte, Mandricardo et autres paladins bravaches correspondent d'emblée à cette définition qui semble sortie d'une écriture héroïcomique :

Chap. XXIII : Elle inspire les exploits guerriers.
N'est-ce pas au champ de la guerre que se moissonnent les exploits ? Or, qu'est-il de plus fou que d'entamer ce genre de lutte pour on ne sait quel motif, alors que chaque parti en retire toujours moins de bien que de mal ? [...] Mais, quand s'affrontent les armées bardées de fer, quand éclate le chant rauque des trompettes, à quoi seraient bons, je vous prie, ces sages épuisés par l'étude, au sang pauvre et refroidi, qui n'ont que le souffle ? On a besoin alors d'hommes gros et gras, qui réfléchissent peu et aillent de l'avant.

Mais la folie est aussi liée à la sagesse, comme chez le plus sage des chevaliers qu'était Orlando, hors de sa parenthèse « furieuse » :

Chap. XXX : Comment la folie est un guide de sagesse.
Ce qui distingue le fou du sage, c'est que le premier est guidé par ses passions, le second par la raison ; aussi, les Stoïciens écartent-ils de celui-ci toutes les passions, tenues pour des maladies. Il en est cependant qui servent aux pilotes experts, pour gagner le port ; bien plus, aux sentiers de la vertu, elles éperonnent, aiguillonnent vers le bien. [...] Je vais démontrer qu'à cette sagesse parfaite, qu'on dit la citadelle de la félicité, il n'est d'accès que par la folie.

La folie est surtout le propre de l'homme, et c'est à ce titre qu'elle traverse les scènes d'opéra, sous toutes les formes possibles :

Chap XXXII : Je crois entendre ici les philosophes réclamer : « c'est précisément fort malheureux qu'on soit tenu ainsi par la Folie dans l'illusion, l'erreur et l'ignorance ». Mais non, c'est être homme, tout simplement.

La folie est un vent qui souffle sur l'épopée

Dès l'incipit, c'est justement parce que Roland est un chevalier vertueux et doté d'une grande sagesse qu'il est victime de sa folie :

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
Cosa non detta mai in prosa né in rima :

che per amor venne in furore e matto,
d'uom **sì saggio** che era stimato prima ;

La folie chez l'Arioste n'est pas l'apanage du seul Roland. Elle est une des manifestations du désir amoureux qui anime nombre de personnages. C'est par exemple ce qui pousse Roger à vouloir jouir de la belle Angélique qu'il vient de sauver du monstre marin¹. Sa perception de son destin est brouillée par ce désir impérieux au point qu'il inverse les notions de sagesse et de folie².

Elle est aussi orgueil et vantardise : Ferragus, Sacripant et Roland, pour combler le vide laissé par la disparition d'Angélique, s'aiguillonnent pour combattre. Mais l'Espagnol Ferragus est sans casque³. Chacun juge l'autre fou de vouloir oser l'affronter.

Elle est enfin une mise en question de l'ordre du monde et négation de la réalité : la dépression de Giocondo dans le récit enchâssé fait écho à la folie d'Orlando.

Orlando ou le chevalier errant par amour

Au-delà de son devoir, Orlando est mu par sa quête d'Angelica⁴. C'est au moment où il découvre les inscriptions gravées sur les arbres, preuve tangible des amours d'Angelica et Medoro, qu'il commence à douter de sa perception⁵, mais il ne veut pas y croire avant le récit du berger⁶. Il soupire, gémit, puis donne alors des signes spectaculaires de sa folie, se défaisant de ses armes et de ses vêtements, se déchaînant contre les hommes, les animaux ou les arbres qui sont à sa portée. Nous sommes au milieu de l'épopée, et ces manifestations se poursuivent au chant suivant⁷, où Orlando ravage bois et villages qu'il traverse, faisant fuir toutes les âmes qui vivent sur son passage.

Zerbino rend hommage à ses armes, les conservant en attendant un retour à la raison, mais Mandricardo s'en saisit, accusant Orlando d'avoir feint la folie pour échapper à son

¹ « Souvent un frein, quelque faible qu'il soit, suffit pour arrêter au milieu de sa course un destrier fougueux ; mais il est rare que le mors de la raison arrête la furie libidineuse, quand elle a le plaisir en perspective », XI, 1.

² « Il ne lui souvient plus de Bradamante, qui seule lui tenait naguère tant au cœur ; ou s'il lui en souvient, il se croirait fou de ne pas apprécier et estimer aussi celle-là », XI, 2.

³ « Ah ! dit Roland au roi de Circassie, rends-moi le service de lui prêter ton casque, afin que je le guérisse de sa folie, car je n'en ai jamais vu de semblable à la sienne ». Le roi répondit : « Qui serait le plus fou de nous trois ? Si cette proposition te paraît honnête, prête-lui le tien ; je ne serai pas moins capable que toi peut-être de corriger un fou », XII, 41.

⁴ « Il l'a cherchée par toute la France. Maintenant il s'apprête à la chercher à travers l'Allemagne, la nouvelle et la vieille Castille, se proposant ensuite de passer la mer d'Espagne et d'aller en Libye », XII, 4.

⁵ Chant XXIII, 53-130.

⁶ Chant XXIII, 130-136.

⁷ Chant XXIV, 1-84.

devoir, par lâcheté¹. Nous verrons que cette évocation d'une folie feinte, déjà envisagée par l'Arioste, lorsqu'elle rencontrera une intertextualité vénitienne, donnera lieu à une série de possibilités interprétatives à l'opéra, jusqu'à l'*Orlando finto pazzo* de Braccioli (1714). Si Orlando, devenu fou, réapparaît à intervalles réguliers, montrant une facette dégradée de sa personnalité, il est aussi évoqué par les autres personnages qui, tout au long de sa parenthèse de folie, rappellent sa valeur, comme contrepoint à l'image qu'il donne au premier plan de la diégèse. Ainsi Zerbino trouve la mort en voulant défendre ses armes², Ruggero fait un usage héroïque de l'épée que Falerina avait fondue pour vaincre Orlando³, et Mandricardo s'attribue ses armes qui, elles, n'ont pas quitté le champ de bataille⁴. Son absence auprès de son roi est déplorée par le chantre épique qui s'adresse à Charles, dans une évocation compatissante où il rapproche Orlando et Rinaldo, premier chevalier de Boiardo, passé au second plan chez son successeur : si Orlando est fou, Rinaldo, dans son amour et sa recherche d'Angelica, n'est guère plus sage⁵.

Orlando réapparaît au moment où Rodomonte a construit un mausolée à la mémoire d'Isabella, dont il garde farouchement l'accès. Il le combat et tombe avec lui dans les flots, dont il ressort facilement, nageant comme un poisson, contrairement au chevalier qui a gardé son armure, facilement semé. Il repart donc de plus belle vers de nouvelles gestes furieuses⁶. Mais avant de les chanter, l'Arioste narrateur les met en perspective avec l'ensemble de l'épopée. En effet, il dit que « ce serait folie » de vouloir raconter toutes les folies du héros, mais qu'il n'en choisira que quelques-unes, des plus éclatantes et dignes d'être citées dans « ses vers », et qui lui paraissent nécessaires à « son histoire »⁷. Certes, il nous paraît évident que l'épisode qui suit, sa rencontre avec Angelica et Medoro qui se préparent à fuir, la belle lui échappant de justesse et le furieux s'emparant de sa jument, sans que la différence avec la demoiselle ne lui paraisse significative, est fondamental dans la trame principale⁸. Il s'agit de l'épilogue des aventures de la fugitive qui a occupé toute la première partie de l'épopée, même si cette conclusion reste ouverte, comme nous l'avons vu, donnant lieu à un vide narratif qui fera les beaux jours des librettistes romains et vénitiens. Pourtant, juste avant d'évoquer cet épisode narratif, il glisse des images « éclatantes » des tribulations du héros

¹ Chant XXIV, 59.

² Chant XXIV, 84.

³ Chant XXV, 15.

⁴ Chant XXVI, 105.

⁵ Chant XXVII, 8.

⁶ Chant XXIX, 39-49.

⁷ *Ibid.*, 50.

⁸ *Ibid.*, 58-74.

dans les Pyrénées¹, qui saisit un âne par le flanc et le lance si haut « qu'il semblait un petit oiseau volant dans les airs », et écharpe le pauvre bûcheron qui le conduisait « de la même façon qu'on écartèle un héron ou un poulet, lorsqu'on veut donner leurs entrailles en pâture au faucon ou au vautour ». Si ces épisodes ont la dignité suffisante pour figurer dans l'épopée, ils résonnent pourtant d'une trivialité et d'une exagération plus comique qu'épique. Il s'agit bien ici d'un autre grand « vide » narratif, à peine suggéré mais qui ouvre la voie à tous les hommes du spectacle parlé, chanté ou dansé qui voudront, à l'instar de l'Arioste, s'essayer à la représentation de la folie, sans pouvoir jamais en épuiser toutes les possibilités, qu'elles soient narratives, dramatiques, pathétiques ou comiques.

Nous observerons justement le jugement moral porté sur la folie dans les réécritures opératives, dans la mesure où, à l'origine, sur ce point encore, l'épopée reste « ouverte ». Si le narrateur condamne son héros, il est aussi en empathie avec lui, comparant à plusieurs reprises² son propre état à celui du *furioso*, et ce, dès les premières strophes, où la condition à une écriture nouvelle est un moment de répit offert par la passion amoureuse³. Au moment où il n'est « pas moins excusable que lui qui s'en allait errant à travers monts et plaines », le chantre épique est « hors de lui » et s'excuse auprès des « dames courtoises »⁴ de son coup de sang, à la fin du chant XXIX, moment où il aurait souhaité qu'Orlando eût étripé Angelica, son personnage devenant le bras vengeur de tous les amants malheureux contre les ingrates. Si l'écriture même est folie, la narration, et en particulier les ellipses narratives, permettent d'envisager des parcours irréprésentables sur la scène. En effet, Orlando lit les inscriptions dans une forêt des environs de Paris, puis on le retrouve dans les Pyrénées, où, après avoir cheminé en France, il parcourt l'Espagne – où il fait les plus grands ravages, avant de continuer jusqu'à Ceuta, traversant le détroit de Gibraltar à la nage, faut d'avoir pu attraper le bateau qui partait devant lui⁵.

Nous privilégions l'*intreccio* à la *fabula* dans ces réflexions sur l'Arioste, angle d'attaque des différentes adaptations théâtrales, pour mettre en valeur une charnière importante. Orlando est fou depuis le chant XXIII où il a abandonné ses armes, usurpées par Mandricardo. Mais lorsque celui-ci est tué, c'est à Ruggero qu'elles reviennent, en même

¹ *Ibid.*, 51-58.

² Notamment chant I, 2, chant XXX, 4 ; chant XXXV, 1, 9.

³ I, 2 : « se da colui che tal quasi m'ha fatto/ che'l poco ingegno ad or ad or mi lima/ me ne sarà però tanto concesso/ che mi basti a finir quanto ho promesso ».

⁴ Chant XXX, 4.

⁵ Chant XXX, 5-16.

temps que son fidèle destrier Briglia d’Oro¹. Le futur fondateur de la dynastie des Este est arrivé au terme de son apprentissage héroïco-amoureux et ne commettra plus d’incartades, comme dans la première partie de l’épopée. Si le récit de Fiordiligi qui a assisté au combat d’Orlando avec Rodomonte suscite la pitié de Rinaldo² qui jure de guérir son ami, la folie est présentée comme un châtement divin par celui qui permettra à Astolfo de retrouver la fiole contenant la raison de son cousin : Saint Jean l’évangéliste³. Dieu, qui châtie celui qu’il aime, le punit d’avoir cédé à l’amour et d’avoir négligé son devoir envers son roi. Mais comme sa faute est moins grave que celle de Nabuchodonosor, dont le récit est narré dans les saintes écritures, son « purgatoire » ne durera que trois mois, au terme desquels Astolfo peut le retrouver jusqu’en Afrique – occasion de rendre à Agramant la monnaie de sa pièce et de venger les ravages de Rodomonte dans Paris aux chants XV et XVI, et de l’immobiliser pour lui administrer la fiole salvatrice, grâce à l’aide de ses fidèles compagnons⁴. Certes, il revient à la raison « comme après un mauvais songe », plus lucide que jamais, et court accomplir des exploits guerriers, mais il a cédé la première place à Ruggero, ainsi qu’à Bradamante. Lorsque la belle guerrière combat dans l’arène, attendant de défier Ruggero, sans révéler son identité, tous jureraient qu’il s’agit d’Orlando, s’ils ne savaient pas qu’il est « hors combat » et dans un état misérable à cause de sa folie⁵. Dans l’économie de l’épopée, l’épisode de la folie du héros éponyme, que ses manifestations apparaissent directement ou que le héros ne soit qu’évoqué, occupe onze chants⁶, soit environ un quart de la diégèse, et une place centrale, d’autant plus que cette parenthèse marque le passage d’un héros à un autre, bicéphale.

À la suite de l’Arioste, nous examinerons les étapes pour chacun des compositeurs afin de déceler les ajouts d’éléments nouveaux, propres à la scène : la cause, le basculement – les éléments déclencheurs et le repérage par les autres –, les manifestations et leur représentation. La première manifestation chez l’Arioste est héritée d’un *topos* de l’épopée antique : la catabase, descente aux Enfers. Mais le passage est filtré par Chrétien de Troyes qui place au centre de certains de ses romans – *Lancelot*, *Yvain* –, une mort qui n’est que symbolique du héros, une dégradation morale de laquelle naîtront une série d’épreuves réhabilitantes⁷. Comme chez l’Arioste, de Lully à Haendel, on retrouvera la descente aux Enfers, matérialisée

¹ Chant XXX, 75.

² Chant XXXI, 42-48. Les deux chevaliers sont d’ailleurs cités comme exemples de bravoure, XXXIII, 72.

³ Chant XXXIV, 62-87.

⁴ Chant XXXIX, 36 ; 45-61.

⁵ Chant XXXV, 73.

⁶ Le héros fou est évoqué dans les chants XXIII, 53-136, XXIV, 1-84, XXVI, 105, XXVII, 8, XXIX-39-74, XXX, 4-16 ; 20 ; 75, XXXI, 42-48, XXXIII, 72, XXXIV, 62-87, XXXV, 1 ; 9 ; 73, XXXIX, 36 ; 45-61.

⁷ Sergio Zatti, *Il modo epico*, p. 21.

dans les parodies par une descente à la cave mais la plupart du temps réduite à son expression métaphorique (XXIII, 128, 6)¹. Enfin, le retour à la raison sera fondamental, entre réalisme et magie : la fiole d'Astolfo ou l'amitié ? Le sommeil chez Quinault, les eaux du Léthé chez Nunziato Porta : tous ces éléments étaient déjà chez l'Arioste, comme dans le fonds commun à la culture occidentale, la mythologie. C'est en parlant de Ruggero et de son déchirement à aller combattre en quittant provisoirement sa bien aimée Bradamante, que l'Arioste évoque le phénomène naturel, associé à son allégorie qui, seul, met un terme aux souffrances du héros : « le sommeil vient en effet secouer sur son corps fatigué ses rameaux trempés dans l'eau du Léthé »².

On pourrait repérer chez l'Arioste deux phases dans la description de la folie : une première étape que nous définirons comme sérieuse, où la lecture des inscriptions produit chez Orlando une scission entre l'âme et le corps, mais rendue lisible par l'auto-analyse du chevalier qui, devenu schizophrène, se croit mort et revit la catabase épique, et une deuxième étape, au-delà du chant XXIV, où ce corps est livré à lui-même et où l'Arioste se plaît à montrer les preuves éclatantes du dérèglement psychique, d'abord analysé dans ses termes précis. Il est remarquable que certains librettistes résolument sérieux comme Quinault ou Métastase n'aient repris justement que la « première phase ».

La question du traitement de la folie se décline donc selon trois questions : le fou est-il marginalisé en raison de principes moraux et comment se manifeste cette exclusion ? Le type de scène impliqué par la folie a dans un premier temps été le propre de la *commedia dell'arte* et, de fait, est souvent resté attaché au genre bouffon, mais qu'en est-il vraiment dans une perspective diachronique ? Enfin, nous envisagerons la question de la performance qui a été un enjeu majeur et qui est au centre des évolutions du spectacle même³.

¹ Sergio Zatti remarque d'ailleurs que cette descente symbolique est doublée d'une catabase réelle mais ironique : celle de Bradamante qui tombe dans la grotte de Merlin dans le piège de Pinabello, *ibidem*.

² Chant XXV, 93.

³ Évidemment, Roland, dans sa folie, ne traversera jamais la scène lyrique « à poil » : « Il y a des théâtres pour ça ! ». Nous nous amusons à reproduire ici la remarque d'un spectateur, voisin de salle, qui, offusqué par la représentation de corps féminins dénudés et lascifs dans une mise en scène de *La Traviata* au théâtre de La Monnaie en 2012, a oublié, au XXI^e siècle, que l'opéra est une représentation, certes chantée, mais avant tout de théâtre. Ce genre de réflexion a le mérite de nous faire remarquer cette autre différence, implicite mais fondamentale, entre théâtre parlé et théâtre chanté. Si, nous l'avons vu à propos de la tragédie, la scène lyrique est plus libre que la scène parlée, elle l'est moins concernant la bienséance et les performances gestuelles auxquelles peuvent se livrer les interprètes, et pas seulement parce qu'ils doivent concentrer toute leur attention et leur énergie sur le chant. Bien sûr, les expériences des *comici dell'arte* ne sont qu'une forme particulière du théâtre italien, toutefois, il semble nous montrer que cette différence fondamentale était présente dès l'origine, au moment où l'opéra naissant se détachait de ce théâtre parlé.

1. La folie marginale

Réfléchir à la marginalisation de la folie revient à considérer sa place dans l'économie de l'intrigue ainsi que l'application esthétique (littéraire et musicale) manifestée par les compositeurs, du point de vue de la création. Ainsi, dans les réécritures « sérieuses », on reprendra tout naturellement la « première phase » de la folie d'Orlando, où l'Arioste analyse les termes et met en place la « dissociation psychique »¹ du héros. Nous aurons d'ailleurs des exemples de folie associée non pas au personnage d'Orlando mais à la reprise de l'épopée elle-même. Mais du point de vue de la réception, il s'agit aussi de considérer la marginalisation par les autres personnages, le fou étant perçu comme entrave au bon fonctionnement de la société. D'ailleurs, dans les pièces comiques en particulier, le fou sera souvent celui qui voit la vérité qui dérange, comme lorsque Don Giovanni, attirant Zerlina dans ses filets, veut se débarrasser de Donna Elvira qui la met en garde, en affirmant à Donna Anna et Don Ottavio, témoins de la scène : « la povera ragazza/è pazza, amici miei »².

La folie prise au sérieux ?

Les différents opéras que nous envisageons ici n'ont, paradoxalement, pas tous pour titre notre fou ariostesque. Pourtant, ils ont en commun leur marginalisation de la folie par rapport au reste de l'intrigue. *Le Roland* de Quinault, nous l'avons vu, doit partager l'affiche avec Angélique et Médor, de même que l'Orlando de l'intermède de Bonarelli dont le titre met l'accent sur *La pazzia d'Orlando*. En revanche, Métastase, reprenant la même structure, intitulera clairement sa *serenata Angelica*, ainsi que le librettiste de *l'Angelica, dramma per musica* mis en musique par Mortellari, tout comme Adriano Morselli qui insèrera la folie d'Orlando dans la geste de *Carlo il grande*.

Quinault et Lully : Roland ou la folie ?

Par un hasard qui prend une importance au-delà de l'anecdote dans la problématique qui nous intéresse, la folie semble être le paradigme de l'opéra italien à Paris. En effet, avant Lully, le Cardinal Mazarin qui œuvre pour donner à entendre aux parisiens, d'abord réticents, la musique de son pays d'origine, avait fait donner en décembre 1645, *La Finta pazza*, au livret « assez abracadabrant de Strozzi où l'on voit notamment Achille déguisé en femme

¹ Cf. Michel Orcel, « Il habite sa seule force », in *Figures de Roland*, cit., p. 102.

² *Don Giovanni*, Da Ponte/Mozart, 1787, I, 12.

tirant l'aiguille au gynécée du roi Lycomède ou devenir l'amant de la belle Deidamie qui feint la folie.»¹

Au contraire, le *Roland* de Lully et Quinault témoigne d'une canalisation de la folie qui procède des canons génériques de la tragédie lyrique. Les règles de la tragédie lyrique ne portent pas simplement sur la structure formelle des œuvres mais aussi sur les affects qui peuvent être représentés. C'est ainsi que la folie « constitue l'irreprésentable de la tragédie lyrique et de l'ère classique qui l'a produite : il faut des passions, certes, mais dans les limites de la raison. L'antithèse de la raison n'est en effet pas la passion mais la folie, totale déraison »². Nous verrons si chez Lully, la folie ne peut trouver sa place dans un genre dont les règles préexistent à la création.

L'objet donné par Ziliante est, dans la tragédie lyrique, l'occasion de rappeler les hauts faits³ de Roland, résumés ici par un exemple (I, 6) :

Au généreux Roland, je dois ma délivrance ;
D'un charme affreux sa valeur m'a sauvé,
Il n'a voulu de ma reconnaissance
Que ce présent qu'il vous a réservé.

Pendant les actes II et III, Roland s'était comporté comme un amoureux tout à fait classique, qui manquait seulement de discernement, aveuglé qu'il était par son amour. Il avait déjà abandonné son devoir (II, 2) mais suscitait la compassion du spectateur face à la déloyale Angélique :

Je laisse mon roi sans appui.
Il n'a plus désormais que Paris pour asile ;
Les cruels africains vont triompher de lui.

Quinault s'en remet à la connaissance intime qu'avaient ses contemporains des véritables aventures des personnages pour accélérer le déroulement de l'intrigue et arranger certaines séquences à sa volonté. Les auditeurs sont donc familiers de Ferragus ou du roi de Circassie que Roland évoque. En revanche, l'Angélique de l'Arioste n'a jamais fait croire à

¹ Jean Gallois, *Jean-Baptiste Lully*, Genève, Éditions Papillon, 2001, p. 14.

² Claire Chevrolet, « Roland ou le fou par amour », in *Orlando*, Haendel, *L'Avant-Scène Opéra n°154*, 1994, p. 62-69.

³ Ce sont justement ces prouesses qui président au choix du personnage, lié à l'actualité du règne de Louis XIV : 1685 est l'année de la révocation de l'Édit de Nantes. Dans ce nouvel esprit de croisade, on écarte les faux dieux de l'Olympe ou les aventures héroïques païennes. Les sujets des opéras *Amadis* (1684), *Roland* (1685) ou *Armide* (1686) rappellent les hauts faits des preux chevaliers et des princes chrétiens. Pourtant, lors du prologue, l'histoire de Roland est présentée comme l'illustration des « erreurs où l'amour peut engager un cœur qui néglige la gloire », surtout de la part d'un héros « si sage » qu'il était chez l'Arioste.

Roland qu'elle l'aimait. Lorsqu'elle le fait dans la tragédie lyrique (III, 2), c'est pour mieux s'en débarrasser car, contrainte par l'exiguïté du lieu propre au théâtre, elle craint pour la vie de Médor¹. En outre, ce ressort dramatique permet de mieux justifier la folie du personnage qui découvre la trahison. Voilà pourquoi il refuse de croire à la trahison d'Angélique, même lorsqu'il découvre les inscriptions sur l'arbre (IV, 2). En outre, Médor n'est qu'un écuyer et son union avec la reine du Catay est socialement impensable :

Mon amour aurait lieu de prendre des alarmes
Si je trouvais ici le nom
De l'intrépide fils d'Aymon²,
Ou d'un autre guerrier célèbre par les armes.

Pourtant cette union, effectivement impossible dans une tragédie classique, devient envisageable dans la tragédie lyrique. Mais Roland qui ne peut se résoudre à son malheur, formule une ultime hypothèse qui se prête aussi bien aux courtisans de Versailles que de Ferrare :

Elle a pu me trahir !... non, je ne puis le croire.
Non, non ; quelque envieux a voulu, par ces mots,
Noircir l'objet que j'aime et troubler mon repos³.

Ainsi, même l'aveuglement de Roland est imputable à sa trop grande conscience morale. Il refuse de voir les manipulations de sa chère Angélique.

Comme chez l'Arioste, ce n'est que par la vision du bracelet qui vient en conclusion du récit du pasteur, « comme le coup de hache qui lui détache la tête du cou⁴», que Roland se rend à l'évidence.

Ciel ! Puis-je être accablé par un coup plus affreux (IV, 5)

La démence n'intervient donc qu'à la fin du quatrième acte alors qu'elle est l'élément central de l'épopée de l'Arioste. Mais cet acte constitue le summum de l'œuvre, avec la douleur croissante de Roland découvrant le nom de son rival. Dans un monologue de quelques soixante vers, soutenu non par le seul clavecin mais par l'orchestre – ce qui

¹ Par la suite, à partir de la *serenata* de Métastase, l'*Angelica* de 1720, dans les adaptations italiennes, cette feinte qui vient troubler par sa sophistication la candeur des bergers, se généralisera, qu'elle soit empruntée au maître français ou au maître italien, selon les revendications du librettiste.

² Il s'agit de Renaud, chevalier chrétien compagnon de Roland, autre amoureux d'Angélique.

³ On trouve les mêmes raisons chez l'Arioste, chant XXIII, 114.

⁴ L'Arioste, chant XXIII, 121.

augmente la dramatisation, on assiste à la véritable décomposition du héros, accentuée par le chant clair du hautbois, introduisant la noce du berger, la douleur du premier s'opposant à la joie du second. Mélodie aux contours définis, elle produit un effet de contraste mais c'est aussi un rappel à l'ordre social raisonnable : la noce des bergers (scène 3) qui préannonce le mariage d'Angélique et Médor raconté à la scène suivante (scène 4).

Si la noce des bergers est un contrepoint ajouté par Quinault, le récit du pasteur, hôte d'Angélique et Médor, à Roland était bien présent chez l'Arioste :

Le pasteur, qui le voit accablé de tristesse, et qui voulait le distraire, lui conte l'histoire de ces deux amants. (Chant XXIII, 118).

Il lui dit comment, sans souci de son rang, car elle était la fille du plus grand roi de tout le Levant, elle fut amenée, par son ardent amour, à devenir la femme d'un pauvre soldat. Il termine son histoire en montrant le bracelet qu'Angélique lui a donné, en le quittant, pour le remercier de son hospitalité (Chant XXIII, 120).

Enfin, au point culminant de sa folie, Roland devient un antihéros, et de ce fait, n'a plus la parole. Il sombre dans le silence comme si aucune convention du genre ne pouvait donner une voix à ce personnage. Ce sont les bergers et bergères qui décrivent les effets du mariage d'Angélique et de Médor sur la raison du paladin :

Le trouble de son cœur se montre dans ses yeux.

Il s'agite.

Il menace.

Il pâlit. [...]

Quels terribles regards.

[...] Il murmure.

Il frémit.

Il répand des pleurs. (IV, 5)

C'est d'ailleurs avec une passivité surprenante qu'il écoute le récit des amours de la reine et de l'écuyer. Lorsqu'il finit par se fâcher, presque à regret, Roland laisse éclater une colère toujours contrôlée, dans un monologue sans témoins car les bergers ont fui devant son « courroux » (scène 6). Ce sont les didascalies qui indiquent la fureur du paladin, et non son chant lui-même, qui demeure une imperturbable déclamation, toute classique :

Roland brise les inscriptions et arrache des branches d'arbres et des morceaux de rochers.

[...] Roland jette ses armes, et se met dans un grand désordre.

Seul le rythme opère une rupture avec le charme des scènes précédentes. Les notes rapides du prélude et de la première partie de l'accompagnement de l'air sont frénétiques, mais pas violentes, en leur parfaite régularité. Même sur la scène lyrique, aucune forme ne permet d'accueillir l'expression ni de la douleur, ni de la déraison. Sur la scène de l'Académie

royale de musique, le musicien officiel, ayant par privilège royal le monopole de la musique lyrique, donne à la folie une place officielle : l'exclusion et le silence. La folie est donc décrite de l'extérieur par un chœur de bergers qui commente ses effets lorsqu'elle submerge Roland. Contrairement à ce qu'en feront Vivaldi et Haendel par la suite, elle ne donne pas lieu à une composition originale, ne faisant pas craquer le cadre de la tragédie lyrique, fidèlement respecté par Lully.

Si Roland croit descendre aux Enfers et y voir une Furie¹, cette vision l'amène déjà sur la voie de la guérison, constituant un regard extérieur qui lui fait prendre conscience de son état :

Barbare ! ah ! tu me rends au jour ?
Que prétends-tu ? parle... ô supplice horrible !
Je dois montrer un exemple terrible
Des tourments d'un funeste amour. (IV, 5)

Et à l'acte suivant, le chœur final, sous l'impulsion de la douce fée Logistille qui accepte de guérir le paladin, donnera une solution plus conforme à son statut de chevalier : « Roland, courez aux armes ». La guerre canaliserait sa fureur.

La folie de Roland était d'autant moins crédible qu'elle n'avait pas de mode d'expression musical propre. En outre, elle est soignée par un simple coup de baguette magique. Mais cette magie même est à relativiser. La guérison de Roland tient plus à la persuasion par des rêves héroïques qu'à la magie pure puisque si Astolphe convainc la Fée Logistille, sage sœur d'Alcina, de pratiquer des invocations autour de Roland endormi, ce n'est qu'« à la voix des Héros » (apparus sous la forme d'ombres), comme l'indique la didascalie, qu'il retrouve la raison, se repent et renoue avec les charmes de la Gloire, supérieure à l'Amour (V, 3).

Cette scène donne lieu à des chœurs et des danses, passage obligé de la tragédie lyrique qui « montre ce que la tragédie dramatique ne montre pas (actions et agents merveilleux, représentation de la violence, des songes et des hallucinations). Elle le montre par d'autres moyens (musique et danse en situation poétique, machines, changements de lieux) »². La folie est donc en quelque sorte rationalisée selon les canons de la tragédie lyrique et le retour à la raison répond aux conventions du genre. Le sommeil (comme la tempête) est

¹ La rencontre des puissances infernales, qui n'était pas présente chez l'Arioste, est une constante depuis Cicognini et Bonarelli, puis on la retrouve après Quinault chez Capece, et, partant, chez Haendel. L'apparition des Furies, type d'air que l'on retrouve également dans *Les Paladins* de Rameau, ne constitue donc pas, en soi, un ancrage dans le sérieux.

² Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique, une étrange familiarité*, Paris, Fayard, 2004, p. 9.

un passage obligé de toute tragédie lyrique, de Lully à Rameau. Mais ici la féerie et les enchantements qui se déroulent pendant le sommeil sont relativement tardifs¹. En outre, le cinquième acte du *Roland* est fait d'une matière inédite : les enchantements ne sont pas essentiels à la résolution, la véritable victoire que remporte le personnage est sur lui-même.

La folie est précisément tout ce que la tragédie lyrique ne peut accepter. Les passions, si puissantes soient-elles, qui animent les personnages, doivent rester toujours clairement opposables à la raison. Jamais elles ne s'émancipent au point de devenir folie. Même Roland n'exprime pas, à proprement parler, sa folie. On pourrait dire qu'elle se manifeste en creux : dans le discours des autres personnages, dans les didascalies, dans la musique, mais jamais dans le livret ni par une distorsion des règles de composition, comme l'*arioso* utilisé par Vivaldi et Haendel par opposition à l'*aria da capo*. Cette folie n'a pas de caractère inquiétant pour le spectateur, qui n'en voit que l'aspect immoral : elle fait oublier au chevalier ses devoirs envers sa patrie et sa religion.

Ici la raison qui s'oppose à la folie est en réalité la raison d'état : Louis XIV, en nouveau Charlemagne, vient d'instaurer la paix pour vingt ans avec le Saint Empire et l'Espagne, en signant le 15 août 1684 le Traité de Ratisbonne. La Gloire prend le pas sur l'Amour pour célébrer un héros adulte à l'image de Louis XIV, le Roi Soleil ayant quarante-sept ans à l'époque. *Roland* (comme son pendant *Armide*) fait partie des derniers livrets de Quinault où est exaltée la « maîtrise de soi », comme le soutient Buford Norman².

Comme nous l'avons vu, le genre de la tragédie lyrique présente des contours moins souples que celui du *dramma per musica*. Les règles de la tragédie lyrique ne portent pas simplement sur la structure formelle des œuvres mais aussi sur les affects qui peuvent être représentés. C'est ainsi que la folie « constitue l'irreprésentable de la tragédie lyrique et de l'ère classique qui l'a produite : il faut des passions, certes, mais dans les limites de la raison. L'antithèse de la raison n'est en effet pas la passion mais la folie, totale déraison »³. La folie ne peut trouver sa place dans un genre dont les règles préexistent à la création.

¹ Dans *Atys*, les songes occupent le troisième acte.

² Philippe Quinault, *Livrets d'opéra*, présentés et annotés par Buford Norman, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 24. D'ailleurs, la voix de Roland est une voix de baryton, moyenne, symbole d'équilibre et de force, qui permet une parfaite compréhension du texte. Il s'agit d'une tessiture centrale qui n'offre pas de possibilité d'expression de démesure vocale.

³ Claire Chevrolet, « Roland ou le fou par amour », in *Orlando*, Haendel, *L'Avant-Scène Opéra n°154*, 1994, p. 62-69.

Dans cette perspective, Roland ne peut être qu'un héros « exclu ». L'intrigue principale est en réalité celle qui suit les amours d'Angélique et Médor, abondamment développées là où l'Arioste ne faisait que de rapides allusions.

Comme le rappelle Maurice Barthélémy, le personnage de la Folie apparaît dans l'opéra-ballet de Campra, *Les Festes Vénitiennes* : « Au XVIII^e siècle, la folie ne devient que peu à peu une maladie pathologique. Elle représente surtout un état mental qui se situe en dehors de la raison, de la norme, des réflexes limités d'une forme d'éducation. Sa personnification, qui avait déjà tenté André Cardinal Destouches en 1704, traduit la volonté de sortir d'un univers étroit pour aborder de nouveaux rivages. La Folie représente la liberté. Le succès des rééditions de l'*Eloge de la Folie* d'Erasmus est significatif à cet égard. Cette conquête de la liberté aboutit à goûter la vie, ses charmes, ses plaisirs et à jouir de l'état amoureux. C'est le programme que la Folie nous présente dans le prologue des *Festes vénitiennes*. La fin du règne de Louis XIV est marquée par un désir de libération qui va éclater au grand jour en 1715 »¹. Campra marque donc une étape importante dans le rapport à la folie sur la scène lyrique française, vers l'adaptation de *Roland* par Piccinni.

***Roland* réécrit par Marmontel pour Piccinni**

Dans le cadre d'une querelle entre Gluck et Piccinni qui les amène à réécrire Lully, l'un avec l'*Armide*, l'autre avec le *Roland*, Gluck reprend le texte dans sa forme originale quand Piccinni le fait adapter au goût du jour par Marmontel qui explique sa poétique dans cet extrait de ses *Mémoires*² :

Le sentiment de ma propre faiblesse et la bonne opinion que j'avais du célèbre compositeur qu'on m'avait donné de Piccinni me firent donc imaginer de prendre les beaux opéras de Quinault, d'en élaguer les épisodes, les détails superflus, de les réduire à leurs beautés réelles, d'y ajouter des airs, des duos, des monologues en récitatif obligé, des chœurs en dialogue et en contraste, de les accommoder ainsi à la musique italienne et d'en former un genre de poème lyrique plus varié, plus animé, plus simple, moins décousu dans son action, et infiniment plus rapide que l'opéra italien.

Marmontel va en quelque sorte réhabiliter le paladin fou. Il condense l'action en trois actes au lieu de cinq. Par la suppression de l'acte V, le point d'aboutissement de l'opéra est la scène de folie et sa résolution. Entre la découverte des noms et l'arrivée des bergers, Roland se voit attribuer un air qui ne figurait pas chez Lully. Néanmoins, si Piccinni donne une place

¹ Maurice Barthélémy, *André Campra 1660-1744, op. cit.*, p. 194.

² Jean-François Marmontel, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 2008, p. 505.

non négligeable à la folie de Roland, en la traitant dans sa durée, c'est véritablement l'opéra « italien » qui la verra s'épanouir avec Vivaldi et Haendel.

L'irruption de la folie : ombre au tableau pastoral

Séparés d'un siècle environ, Prospero Bonarelli et Métastase reprennent la même intrigue de l'épopée : l'amour et le départ pour l'Inde d'Angelica et Medoro, déclenchant la folie d'Orlando qui occupe la dernière scène, faisant terminer ces œuvres qui ont un statut d'esquisse – intermède pour l'un, petite *serenata* pour l'autre –, sur le basculement dans la folie, contrairement à Lully qui traitait dans le dernier acte le retour à la raison.

***La pazzia d'Orlando*, de Prospero Bonarelli (1635)**

Orlando, découvrant les inscriptions, exprime ses états d'âme, dans un long monologue. Ne pouvant que se rendre à l'évidence de l'infidélité d'Angelica, il se sent mourir, décrivant les larmes qui quittent ses yeux, en même temps que son âme se détache de son corps. Il s'adresse alors à celle qui, volant dans les airs, peut aller rejoindre l'impie, et « troublant son repos, lui reprocher la mort du héros » : qu'elle rappelle à l'ingrate qu'il a défendu ce nom, gravé par d'autres sur des arbres, au péril de sa vie, au milieu de tous les dangers. Il invective la traîtresse qui l'a déshonoré, le sort qui lui inflige la honte, et enfin son propre cœur, qui lui devient étranger comme son âme, coupable de mort.

Il défie ensuite les « furies des profondeurs », les associant à d'autres créatures monstrueuses, les invitant au combat :

Sù, sù, Furie d'Abisso,
Fere di questi boschi,
Draghi, Mostri, Serpenti,
Apprestate, portate
Fiamme, veleni, e denti,
E contro l'empio cor tutti v'armate¹.

S'il jette ses armes, comme chez l'Arioste, il justifie, par ses hallucinations, son geste qui prend une dimension plus importante sur la scène. S'il se découvre la poitrine, c'est pour exposer son cœur coupable à la vengeance des puissances infernales :

Non temete, venite,

¹ *La pazzia d'Orlando*, opera recitativa in musica e per fare intermedi de Prospero Bonarelli, Venezia, Angelo Salvadori, 1635, p. 23.

Ch'io per non farvi guerra,
Getto la spada a terra,
E per agevolarvi al cor la strada
Mi disarmo lo scudo,
Eccovi il petto ignudo.

Il reprend ensuite la séparation entre son âme et son cœur, qui quittent son corps dans la mort, selon une représentation fidèle à l'Arioste, reconnaissant qu'ils ne lui sont plus utiles lors de son arrivée aux Champs Élyséens où il se sent en communion avec la nature riante, et puisque les âmes chantent toutes dans ce lieu amène, il se met à chanter aussi, dans des airs qui, au siècle suivant, seront amplifiés et placés aujourd'hui dans la catégorie des *aria di paragone* :

Fra quest'erbeta
La violetta
Palida e smorta
Il vanto porta
Sovra ogni fior.
Però la rosa
Già vergognosa,
Benché reina
A lei s'inchina
E li fa honor
E così chino
[...] Così Amor vuole
Poiché egli suole
Sempre haver grato
Lo scolorato
Vago pallor.

Mais, entrant dans un délire paranoïaque, il voit les fleurs devenir le serpent qui le poursuivra :

Ma lasso, e che veggio io ?
Ahi ahi chi mi dà aita ove me ascondo ?
Ecco ogn'erba e ogni fiore
Si converte in saetta, hoime d'Amore
Che serpentello ascoso
Qui stava insidioso.
Ma venga pur, che seguirammi in vano,
Dall'uno all'altro polo
Che s'egli ha l'ali, anch'io me ne vado a volo.

L'intermède se conclut sur cette image programmatique de ses errances sur les scènes lyriques pendant deux siècles. Si les images de fleurs disparaîtront du *melodramma* né de l'amplification de l'intermède, le serpent, lui, deviendra l'aiguillon de sa folie dans ses manifestations qui feront basculer le personnage dans le grotesque (Azione II, 5).

***Orlando ou Angelica e Medoro*¹ de Métastase (1720)**

Chez Métastase, dont le titre montre la même hésitation que Quinault entre les deux intrigues tirées de l'épopée, c'est un autre berger, Titiro, qui révèle à Orlando les amours d'Angelica et Medoro, il en veut pour preuve les inscriptions sur les arbres alentour :

Liete piante, verdi erbe e limpid'acque, (= *Orlando furioso*)
A voi rendon mercè de' lor riposi
Angelica e Medoro amanti e sposi (résumé des vers de l'Arioste)

Orlando, furieux, promet de la poursuivre de sa vengeance. Titiro, seul, se rend compte qu'il a trop parlé sans penser à mal ; dans un air, il met en garde contre l'amour. Tirsi va conduire les deux amants hors de la forêt et se réconcilie avec Licori. Angelica et Medoro font leurs adieux aux lieux de leur amour. Orlando, seul, sombre dans une colère cosmique mais la pièce se termine sur un air de pardon d'Angelica si elle revenait. La folie d'Orlando est exprimée dans un air beaucoup plus court que le monologue de Bonarelli, et elle est encadrée par la suite des aventures des deux héros principaux. Certes, la structure de l'air ne respecte pas le traditionnel *da capo* mais, comme chez Quinault, la folie est canalisée et rationalisée par la structure générale et musicale. La *serenata* se termine sur une note d'espoir : le héros envisage déjà la clémence du pardon, sa folie, à peine entrevue, est en voie de guérison, le héros n'aura pas de peine à se vaincre lui-même, sans même la nécessité d'un recours à la magie.

Quand les armes dérapent : *Carlo il grande*, d'Adriano Morselli (1688)

Remarquons que dans l'œuvre de Morselli, qui est, à ce titre, révélatrice de l'ensemble de l'opéra vénitien de l'époque, le *topos* de la scène de folie apparaît deux fois : dans *Carlo il grande*, dans une version sérieuse, et dans *Falaride tiranno d'Agrigento* (Venezia, Nicolini, 1684, représenté au Sant'Angelo), à travers le personnage courtisan Perillo, dans une version « feinte ». Dans l'économie des trois actes, la folie d'Orlando occupe six courtes scènes, dont deux sont consacrées à sa résolution. L'acte III s'ouvre sur les hauts cris de Carlo et Astolfo qui, apprenant la folie d'Orlando, forme le vœu de ramener son fidèle compagnon à la sagesse (III, 1), ce qu'il fait en lui faisant respirer le contenu de la fiole – qu'il est allé chercher sur la Lune à dos d'hippogriffe – pendant son sommeil (III, 8). Le traitement reprend la phase sérieuse de la folie, avec l'apparition d'une image qui sera destinée à une fortune particulière,

¹ Pietro Metastasio, *L'Angelica, serenata*, in *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, vol. II, 1953, p. 111-138.

de Capece à Haendel : les « pupille » deviennent la figure métonymique des « occhi », le terme étant plus propre au chant :

Piangete pupille
Di tiepide stille
L'arena spargete
Pupille piangete.
Lacrima Orlando ? Orlando vede, e soffre
Che s'innalzi, e verdeggi
Di folti rami adorno
Su gl'impresi virgulti il proprio scorno ?
Perché più non cresca e scaglia
Io quel faggio troncherò (II, 5).

On remarque, comme chez Bonarelli, une justification des gestes marquants, ici l'acharnement sur les arbres où sont inscrits les noms des amoureux, par une logique exprimée clairement par un personnage dont des actes de démente pourraient être dégradants, en particulier celui de se débarrasser de ses armes :

O lasso me, che feci : il dolce nome,
Il nome io lacerai,
che poc'anzi adorai ?
Vada la spada a terra,
La Lorica si franga
Si calpesti il Cimiera
E la spoglia fatal si squarci e snodi.
Getta l'armi, si snuda, e poi pensa.
Legati insieme di diversi nodi ?
Ahi rimembranza ! Io manco.
Cade a terra.

Son refus de la réalité se manifeste par un évanouissement qui l'empêcherait de se livrer à des actions qui pourraient l'abaisser, et marque déjà un pas vers la résolution. Mais nous sommes à Venise, au XVII^e siècle, et dès la scène suivante, Orlando doit combattre de façon spectaculaire, fou ou sage fût-il. Il se jette donc sur Rodomonte¹, le prenant pour son rival et ils finissent leur lutte dans le fleuve (II, 6), puis, de mal en pis, il tombe sur les amants qui cherchent à fuir et prend Medoro pour Angelica (II, 7), répondant à ses protestations par des arguments qui constituent une parenthèse comique dans ce *melodramma* plutôt sérieux :

Pazzo forse son io, che non conosca,
Le mamme candide

¹ Remarquons d'ailleurs que Rodomonte est en train de surveiller l'avancée des travaux d'artisans à la construction du sépulcre pour Isabella. Mais, contrairement à ce qui se passera chez Bissari, le fou n'ira pas se mêler à la plèbe, donnant lieu à une scène comique.

Il labro morbido
Il crine lucido
Onde m'allaccio ?

Mais, il s'agit du seul dérapage trivial du fou dont la dernière réplique, alors qu'il joint le geste à la parole, entraînant Medoro, ne semble pas hors d'un propos épique :

A decider andianne
Gl'amorosi litigi
A Parigi, a Parigi.

Après la reprise d'autres fils conducteurs de la narration, Morselli appliquant la leçon de l'Arioste, Orlando réapparaît, non plus traînant mais « poussant » Medoro vers Paris pour le conduire devant l'empereur, retrouvant ainsi un certain decorum, avant de sombrer dans le sommeil qui marquera la fin de sa folie (II, 16).

Le fou mis à l'écart dans l'*Angelica, dramma per musica* (1795)¹

Dans ce livret dont l'auteur reste mystérieux, on retrouve le même début que chez Quinault et les mêmes personnages que chez Sertor mais dans un traitement radicalement différent : la folie n'est pas spectaculaire mais synonyme d'iniquité, de bassesse morale et d'injustice, aux yeux d'Astolfo. Dès le premier acte, Astolfo ne comprend pas comment Orlando peut renoncer à ce point à sa gloire : « Perché avvilisci la tua gloria così ? ». Orlando croit un instant être guéri de son amour grâce à l'aveu d'ingratitude d'Angelica :

Grazie ai disprezzi suoi
torno in me stesso alfin. Da questo istante
spezzo la rea catena
La mia viltà detesto
e mi scordo di lei... cieli che dico ?
Che presumo ?... Ah che invan dall'ira mia
soccorso io spero. Io più divengo amante
Più che odiarla vorrei... che orrendo passo.
Che barbaro dolore !

D'ailleurs, pour s'en débarrasser, Angelica, dans une mise en abyme de la feinte, lui dit qu'elle lui a fait croire jusqu'à présent qu'elle ne l'aimait pas, par souci de sa gloire :

Sappi ch'io finsi teco
Finora crudeltà perché ai trionfi

¹ *Angelica, dramma per musica*, Padova, Conzatti fratelli, 1795 (musique de Michele Mortellari, coreografia di Giovanni Antonio Gianfanelli, Nuovo teatro di Padova)

E alla gloria dell'armi
Rapirti non osai, che in mille guise
Volli provar gli affetti tuoi, che degno
Ti ritrovo di me che alfin t'adoro.

Astolfo, déçu par son ami, s'en veut d'avoir révélé à Orlando ce qu'avait dit le berger : il pensait que la trahison d'Angelica suffirait à le rendre raisonnable et à renoncer à son amour. Il s'inquiète de l'iniquité d'Orlando, qui n'a aucune légitimité à punir les amants.

E qual ragione
Ha di punirlo Orlando ?
Esser pretende
L'arbitro forse degl'affetti altrui ?

Dès le premier acte, Angelica avait défié Orlando avant de feindre l'amour pour fuir avec Medoro :

Non t'amerò, non t'amo, non t'amai.
Rival non hai. Non ti temo armato.

Mais lorsqu'elle est acculée, ne pouvant plus se défendre, il ne lui reste plus qu'à souhaiter et prédire à Orlando l'étape suivante dans l'échelle de ses passions :

Temì, o superbo,
La vendetta del ciel... Io già ti veggo
perdere a un tempo istesso
L'onor, la calma e la ragion, già al fianco
mille furie ti stanno
e già di gridi orrendi
Fai l'aria risuonar... Rendete o Numi, il presagio verace
E appien contenta io chiudo i lumi in pace.

Ses différentes stratégies – l'invective et la feinte – ont échoué, il lui reste l'invocation de la colère divine, dans une incantation qui rappelle qu'elle est aussi magicienne qu'Alcina, même si elle n'est pas souvent maléfique. Dans son instabilité psychique et sa tyrannie passionnelle, le personnage d'Orlando se rapproche des Alcina hystériques de Leopoldo de' Villati¹ ou du ballet de Pitrot. Il est doublement exclu à la fin du *dramma*. Il perd sur tous les fronts : il est battu par les guerriers à la solde d'Angelica et ce combat n'a lieu que dans le récit qu'en fait Adrasto, l'écuyer de la reine. Il a laissé passer toutes les occasions qu'il a eues de reprendre le dessus sur sa passion et personne ne peut plus rien pour lui, il ne lui reste qu'à

¹ D'ailleurs, le livret de Leopoldo de' Villati fait explicitement référence à Quinault alors qu'il en est très éloigné.

crier sa fureur, loin de tous, sur la plage déserte. Pourtant, dans la deuxième scène, Angelica éprouvait de la compassion et un sentiment de culpabilité envers celui qu'elle ne pouvait aimer :

Veggio che ingiusta con Orlando son io
Ma vincere non so l'affetto mio.

Si Lully canalise sa folie dans la musique, c'est pour mettre à l'honneur son *Roland* éponyme qui, après une parenthèse d'égarement, revient à la gloire. En revanche, le librettiste de Mortellari le fait disparaître dans une lente descente aux Enfers car, dès son entrée en scène, il est nuisible à son *Angelica*.

L'Arioste furieux : la folie sans Orlando

Comme chez l'Arioste, où le héros éponyme n'occupe finalement qu'une minorité de chants par sa folie, les enjeux des livrets sont les conséquences et la contamination de la folie sur les autres personnages. Dans ces cas de folie sans Orlando, elle est synonyme d'amour-passion qui n'est somme toute qu'une folie latente. Nous avons vu que le fou, pris comme menace, n'est pas forcément Orlando, un paladin suffit : il s'agit de Sacripante chez Salvadori. Mais la folie est aussi la conséquence des dérèglements entraînés par l'amour, qui touchent plusieurs personnages au sein d'un même livret, chez Aureli ou Vedova.

La folie de la jalousie, dans *Il Medoro* d'Aurelio Aureli¹

Dans le prologue, c'est Atlante qui est responsable des dérèglements entraînés par l'amour : il envoie la jalousie tourmenter les amants du drame. Les différents personnages basculent dans la folie à différents moments de l'acte II, ce qui donne au délire une position centrale. Angelica accuse Brillo et Auristella de trahison dans une crise de paranoïa. Sa jalousie devient folie. Miralba croit qu'elle a découvert son amour pour Medoro et avoue tout. Angelica est rongée par les Furies de la vengeance. Elle montre la lettre de Medoro, objet déclencheur d'une série de malentendus, à Brimarte, révélant une double trahison : Medoro y donne un rendez-vous à la sortie de la ville, avec pour consigne de ne rien révéler à Angelica. Brimarte sombre dans un désespoir comparable à celui d'Ariodante. Medoro croit que son ami est devenu fou. Lorsqu'Angelica le traite d'infidèle, Medoro perd la raison à son tour

¹ *Il Medoro, drama per musica* d'Aurelio Aureli, Venezia, Francesco Nicolini, 1658 (musique de Francesco Lucio, Teatro San Giovanni e Paolo).

devant Euristo et Brillo qui tirent des conclusions générales : il est vain de croire en l'amour des femmes.

L'amour, une folie dans *Angelica e Medoro*, de Carlo Vedova¹

L'amour, malgré l'opposition de l'honneur et de la raison, reste tout-puissant. Le trouble qu'il provoque, proclamé pour la première fois chez Bonarelli comme « tormento, morte, e pazzia », est ressenti ici par les protagonistes comme « furore » et « delirio », sans que toutefois cela ne mène à une véritable folie. Comme chez Delfino, Angelica raisonnable dévalorise l'amour, « quella cieca follia, quella vana pazzia, quel sannabile errore, che chiama il mondo amore » (I, 5) avant d'avoir rencontré Medoro, alors qu'elle est heureuse de retrouver son havre de paix bucolique. Une fois victime de l'amour, elle est effrayée par le « misto di passione e di furore » (II, 3). Aux marges de la folie se montre Ugerio, repoussé, « il fiero tormento/ d'amar chi vi fugge/se prende fomento,/ se non vi distrugge/ vi fa delirar » (III, 5). Medoro lui-même ne supporte pas plus longtemps l'incertitude dans laquelle le plonge la duplicité d'Angelica : « tu mi fai delirar/se più ti ascolto » (II, 9). Même Nerina est emportée par les troubles amoureux, après qu'Angelica l'a prévenue sur l'amour. Lorsque Medoro veut lui faire ses adieux, elle se demande si elle a perdu la raison ou si le monde est déréglé : « o ch'il mondo è impazzito, o che io deliro » (III, 1).

Le fou, asocial ou syndrome d'une société déréglée ?

Lorsqu'un seul personnage est défini comme fou par l'ensemble de ses partenaires ou par le pacte d'énonciation, il peut être le signe d'une société déréglée où les illusions masquent la réalité.

L'*Orlando generoso* d'Ortensio Mauro

Dans la préface d'Ortensio Mauro, on retrouve l'idée d'émerveillement nécessaire à la représentation d'opéra et le « cahier des charges » qui impose le recours aux machines et au spectaculaire, dont la folie fait partie.

Per dar luogo alle macchine, è convenuto impiegar gl'incanti, mutar di paese e figurar nuove favole. In esse più ch'il verisimile, s'ha da riguardar il morale, e particolarmente in Orlando, mentre ritorna in se stesso e generosamente si stacca delle sue debolezze amorose, si può considerare che

¹ *Angelica, dramma per musica*, livret de Carlo Vedova, Venezia, Rossetti, 1738 (musique de Giovanni Battista Lampugnani, Teatro Grimani)

Se delira un eroe per vani amori
Le più brevi follie son le migliori¹.

Toutefois, il insiste sur la question morale liée à la folie et sa nécessité de n'être qu'une parenthèse pour ne pas entacher la sagesse du chevalier et sa générosité, associée au héros éponyme. Remarquons qu'il s'agit de la principale qualité de Ruggiero, mise en avant par le titre de *Métastase*, associée à l'héroïsme.

Dans ce contexte où le père courtise sa fille de retour au pays, sans la reconnaître, ainsi que Ruggiero qui vient de la tirer des griffes des brigands, tous nient l'identité d'Angelica à Orlando qui, seul, voit la vérité. Pour l'amour d'Angelica qui dit être une nymphe, Galafro libère Medoro qu'elle prétend être son frère. Angelica et Medoro renouvellent leurs serments d'amour mais la belle lui dit de cacher son identité. Orlando qui les observe comprend qu'il avait vu juste et souffre le martyr. Il regrette d'avoir sacrifié tout autre laurier à son amour. Il veut tuer tout le monde pour assouvir sa soif de vengeance. Bradamante arrive et il la prend pour Angelica. C'est elle qui, la première, nomme la folie d'Orlando. Pour se sauver, elle feint de répondre à son amour, mais Ruggiero les surprend et c'est à son tour d'exprimer sa jalousie. Medoro et Galafro cherchent Angelica, Orlando croit la voir en Medoro, continuant à délirer. C'est que l'ensemble du livret est sous le coup des sortilèges d'Atlante qui attire dans son palais les personnages, leur faisant croire en la présence de l'être qui leur est cher. Bradamante combat à nouveau Atlante grâce à l'anneau magique et son château disparaît pour laisser place à une grande forêt. Orlando invoque les puissances infernales pour se libérer de sa folie. Mais c'est le roi Galafro qui constate les ravages de la passion sur le chevalier, dont la légendaire sagesse est mise à mal par les ravages de l'amour :

Metamorfofi orrende
Di cavalier si saggio
Dove l'amor s'accende
Ivi della ragion s'estingue il raggio. (III, 4)

Jouant son rôle régulateur, il le fait enchaîner à un rocher et se succèdent sur scène les amoureux désespérés errant à la recherche de leurs bien-aimés. Mais c'est Atlante qui tient lieu de *deus ex machina*, surgissant du rocher et le faisant exploser, il ramène Orlando à la raison et révèle tout à Galafro, lui donnant l'occasion de faire la démonstration de sa

¹ *Orlando generoso, drama* de Ortensio Mauro, Hanovre, 1691, p. 2 (Musique d'Agostino Steffani, Théâtre d'Hanovre).

clémence devant sa cour. Si le drame se termine sur une glorification du roi, ce dernier est à la tête d'un système gouverné par la magie.

Ce lien étroit entre magie et folie sera au cœur de la structure de l'*Orlando* de Braccioli pour Vivaldi, le dernier acte voyant la magicienne suivre Orlando dans une autre forme de délire et le drame se terminant par la résolution de cette folie, consécutive à la destruction du pouvoir d'Alcina, nous y reviendrons. Mais on le retrouve également dans un contexte où la magie a quitté la scène, à la fin du XVIII^e siècle.

Le *furioso* anti-conventionnel de Giambattista Casti

Dès la première scène, la folie n'est pas là où on l'attendrait. C'est Orlando qui définit ainsi l'ambassadeur des Maures, qui vient remplir une mission impossible puisqu'il demande, au nom de son empereur, la reddition et la libération d'Angelica : « Certo, un matto è costui ». Il se présente d'ailleurs comme un expert en folie, fort de sa pratique sur les scènes d'opéra depuis deux siècles, qui lui donne une acuité privilégiée dans le repérage de ce syndrome chez les autres : « Ben da prima il diss'io ch'egli era un pazzo » (I, 2). Il se montre d'une lucidité supérieure à Carlo qui fait confiance au traître traditionnel, l'Arioste ayant fondé l'épopée sur un affrontement interne¹ au camp chrétien entre les maisons de Clermont et de Mayence, à laquelle appartient Gano : « Carlo ancor non apprese/a conoscer la fede maganzese ». Carlomagno apparaît comme un monarque inconscient du monde qui l'entoure, dans la bouche de l'autre fidèle chevalier de la suite, Rinaldo :

Colui, se comprator trovar potesse,
non sol Carlo e Parigi venderia,
ma tutta quanta ancor la monarchia.

Le fou de ce livret qui joue sur la tradition au terme de laquelle il arrive, est présenté comme un anti-héros d'opéra *seria* lorsqu'il se définit comme héros guerrier, héros de la performance, contre l'expression de ses états d'âme « Ed io non parlo : faccio ». Nous reviendrons sur les actes scéniques peu après. Mais Gano généralise cette caractéristique à l'ensemble des personnages :

Evviva i pazzi ! O senno, o divin senno
dove diavol sei ito ?

¹ C'est l'ennemi issu de l'« alterità interna » dont parle Sergio Zatti, *op. cit.*, p. 91.

In qual pianeta hai tu fisso il tuo seggio ?
Fra gli uomin sulla terra io non ti veggio (II, 7)

Dans cette société « de fous », le porte-parole de l'auteur semble être Eginardo qui s'est retiré à la campagne (II, 7) :

Qua fra gli studi a me cari,
in un riposo libero e giocondo,
vivo lontan dalle follie del mondo.

Dans ce personnage du vieil intellectuel, Casti projette sa conception du relativisme historique :

Cangiano i tempi e cangia l'uom con essi ;
ha ciascheduna età le favorite
opinioni sue, li suoi costumi,
i pregiudizi suoi ;
ma quai sieno i peggiori
ancor non lo decisero i dottori (II, 7)

Casti, dans l'attitude du sage qui se retire de la vie mondaine, a voulu proposer une justification de sa propre décision de s'éloigner définitivement de la cour viennoise, dont la politique était désormais devenue incompatible avec ses convictions philo-démocratiques et anti-guerrières, au moment où il s'apprête à partir pour Paris ; il y finira ses jours, observant de près les suites de la Révolution française.

La folie d'Orlando reste néanmoins présente dans ses passages traditionnels – lecture des inscriptions, dissociation psychique, II, 11 ; justification de sa quasi nudité par l'effet du feu qui le ronge, II, 12. On trouve, comme on le verra chez Capece et Haendel, les références aux modèles antiques :

S'impugni la possente erculea clava ;
Ai volgari guerrier lascisi il brando ;
ad Ercole in valor non cede Orlando.

Et c'est un chœur de bergers qui, sachant bien de quoi le fou est capable, invite leurs semblables à courir aux abris :

Pastori, correte,
Chiudete le stalle ;
i buoi, le cavalle
salvate, ascondete (II, 12).

Certes, les ravages étaient déjà présents chez l'Arioste, mais ils avaient été abondamment remis en scène, en particulier à Venise, dans une apothéose d'effets comiques. La folie est véritablement traitée, dans toutes ses phases : on retrouve l'épisode du cheval mort (II, 12), des armes retrouvées (II, 15), du grotesque lorsqu'Orlando apparaît en berger avec une brebis dans les bras (II, 16), de la lutte avec Rodomonte (II, 16), et sa résolution par la fiole d'Astolfo ramenée de la lune (III, finale). Le récit d'Astolfo, anormalement long pour une scène de mélodrame, permet de réinvestir toutes les intrigues de l'épopée, retrouvant la tentation d'exhaustivité des premiers livrets dans une perspective diachronique. Ainsi Astolfo qui a visité le monde « da capo a fondo », a combattu chevaliers et géants, monstres et dragons, et a survolé l'île d'Alcina :

amai la maga fella
ch'è vecchia, zoppa e guercia,
e comparia sì bella ;
colei cangiomi in quercia,
siccome fea con tutti
che s'eran là condutti.
[...] Ruggier colà condusse,
che la magia distrusse,
i miei sensi mi rese,
e al primo mio sembiante
mi fece ritornar.

Il est enfin arrivé sur la Lune, retrouvant d'abord sa propre raison, avant celle d'Orlando :

L'occhi qua e là girando,
nel caraffon più grosso
lessi : « Cervel d'Orlando ».

Tous les personnages en scène ligotent le forcené pour lui faire respirer enfin l'odeur de la raison :

Viva l'eroe francese,
Che la natia riprese
Chiarezza della mente,
tranquillità del cor.

Mais Gano émet une réserve : « Se tutti avran cervello,/Più il mondo non è bello ». Angelica et Medoro peuvent enfin revenir au royaume où règne la raison : « La radica felice,/L'ampolla è la Ragion ».

L'attention au personnage de Gano et de sa machination contre Carlomagno, tirée des *Cinque canti* (particulièrement du chant III) plutôt que du *Furioso* nous donne une clé d'explication de l'originalité de ce livret. La tonalité des *Cinque canti* est plus proche de l'âpreté de Casti que de la facétie de l'Arioste. En effet, comme le souligne Cesare Segre, ces chants écartés par leur auteur « montrent le poète en proie à un dégoût de la vie courtesane, à un pessimisme amer, qui n'est même pas canalisé, comme dans les *Satires*, par la bonomie de la plaisanterie, par les affects familiers »¹.

Notre brève présentation n'épuise pas toutes les ressources littéraires du livret mais permet de saisir, justement, dans quelle mesure il s'agit d'une œuvre à lire, davantage qu'à jouer, ce qui en fait un cas à part dans notre corpus, en regard des adaptations de l'Arioste qui, en le marginalisant, le prenant au sérieux ou le ridiculisant, ont su mettre le corps, seul, en scène.

2. Le fou qui fait rire

Au-delà des frontières, la critique de Pierre Corneille à sa propre comédie *Mélite* en 1625 nous donne des clés pour percevoir la place de la scène « de folie » dans le théâtre du XVII^e siècle. Eraste, amoureux de Mélite, la présente à son ami Tirsis, qui en tombe amoureux à son tour. Jaloux, Eraste imagine un stratagème pour se venger des amants mais, par une série de quiproquos, il croit que sa ruse a causé leur mort et, assailli par les remords, il sombre dans la folie. Corneille reconnaît lui-même que cette folie n'est pas « de meilleure trempe », et il la condamne « en [son] âme » mais, dit-il, « comme c'était un **ornement** de théâtre qui ne manquait pas de plaire et se faisait souvent admirer, **j'affectai** volontiers ces grands égarements, et en tirai un effet que je tiendrai encore admirable en ce temps : c'était la manière dont Eraste fait connaître à Philandre, **en le prenant pour Minos**, la fourbe qu'il lui a faite, et l'erreur où il l'a jeté. Dans tout ce que j'ai fait depuis, je ne pense pas qu'il se rencontre rien de plus adroit pour un dénouement »².

¹ Cesare Segre, *Introduzione a Ludovico Ariosto, Orlando furioso*, Milano, Mondadori, 1976, p. XXVIII.

² Pierre Corneille, *Examen de Mélite [1625]*, in *Œuvres complètes de Pierre Corneille*, t. I, Paris, Didot, 1858, p. 36-37.

Cet *Examen* met l'accent sur trois données fondamentales de la fortune comique de la folie : il s'agit d'un passage attendu car spectaculaire par essence ; elle est comique car feinte – dans tous les degrés d'acceptions du terme, jouée, par définition, au théâtre, ou jouée par un personnage qui a conscience de feindre ; l'apparition des puissances infernales, absente de l'Arioste, est un ressort propre au théâtre et venant du théâtre. Robert Garapon montre justement en quoi ces hallucinations mythologiques deviennent « franchement comiques »¹. D'abord, Eraste a beau être dément, il lui reste assez de présence d'esprit pour se corriger quand il prend le Styx pour le Léthé :

Mais derechef que dis-je ? Imprudent, je confonds
Le Léthé pêle-mêle et ces gouffres profonds !
Le Styx, de qui l'oubli ne prit jamais naissance,
De tout ce qui se passe a tant de connaissance
Que les Dieux n'oseraient vers lui s'être mépris... (*Mélite*, IV, 6)

Ensuite, ses folies sont aussi amusantes par les gestes du jeune homme sautant sur les épaules de Cliton (IV, 6) ou revenant l'épée au poing (V, 2), par les « rodomontades » auxquelles il s'abandonne après la fuite de Philandre :

Je porte le courage et les forces d'Alcide,
Je vais tout renverser dans ces royaumes noirs
Et saccager moi seul ces ténébreux manoirs, [...]
Et si Pluton s'oppose à ce que je prétends,
Passant dessus le ventre à sa troupe mutine,
J'irai d'entre ses bras enlever Proserpine.

Enfin, l'épisode se termine de façon très drôle, quand le jeune homme, après avoir pris la nourrice pour Mélite, la reconnaît :

Et plus je vous contemple, et plus sur ce visage
Je m'étonne de voir un autre air, un autre âge... (V, 2)

Nous avons déjà, dans cet Eraste ridicule, les éléments qui rendront notre Orlando risible sur la scène.

Comme nous l'avons vu, les premiers livrets, en particulier vénitiens, étaient souvent à l'initiative de l'imprésario qui comptait sur la popularité et la célébrité du sujet tiré de l'Arioste, sur la disponibilité de chanteurs en mesure d'interpréter les figures devenues stéréotypées de la folie et de l'irrationalité amoureuse, autant que sur les qualités

¹ Robert Garapon, *op. cit.*, p. 140-142.

spectaculaires que le personnage de Roland et son histoire fournissaient. Il revenait alors au librettiste de fournir aux interprètes les occasions opportunes de performance interprétative et ce, en amplifiant ou en extrapolant les quelques séquences originales fournies par le texte source, ou en imaginant des décors aptes à mettre en œuvre l'aspect le plus spectaculaire du nouveau texte, décors qui contribueraient en grande partie à son succès. Le résultat de ce système est, selon Daniela Goldin¹, un ensemble de mauvais livrets, sans logique dramatique, constitués en substance de numéros musicaux et théâtraux juxtaposés, sans lien de nécessité. Nous nous proposons ici d'observer des exemples de ces livrets pour vérifier ce jugement général.

Le corps en scène

Les adaptations du XVII^e siècle reprennent en l'amplifiant la deuxième phase de la folie chez l'Arioste, celle où le corps, privé de son esprit, est livré à lui-même, jusqu'à l'abaissement des chevaliers par les bouffons, et même de l'honneur chevaleresque qui détruit les lieux paisibles. La folie est traitée de façon grotesque à travers l'illusion, qui joue un rôle très important sous la forme d'hallucinations et de métamorphoses.

Un modèle pour la scène chantée : *Le amoroſe furie di Orlando, opera scenica*, de Giacinto Andrea Cicognini [1642]

Cicognini va plus loin que l'Arioste puisqu'Orlando est ridiculisé par des fermiers. Pourtant, il reprend les deux phases de l'épopée : avant de devenir fou, Orlando fait preuve d'une grande sagesse dans le dialogue avec Parasacco qu'il engage comme écuyer II, 9. Alors que le bouffon dit connaître de réputation les preux chevaliers dont Orlando, qui est une « grande bête », l'intéressé, après s'être découvert, ne tient pas rigueur à son interlocuteur dont le propos ridicule ne parvient pas à l'abaisser, lui faisant perdre son calme. Même si Pasquella trouve qu'il a un « aspect de fou » (II, 6), il démontre sa supériorité morale, comme guerrière, sur la parodie de héros chevaleresque qu'est le bouffon. Celui-ci se présente comme soldat, Orlando lui demande s'il est « uomo bellicoso », ce à quoi Parasacco répond de façon décalée en lui parlant de son « bellico che pare una frittata di dodici uova ». En outre, on retrouve les inscriptions fidèles au huitain de l'Arioste (XXIII, 108) :

¹ Daniela Goldin, « Libro e libretto : definizione e storia di un rapporto », in Maria Silvia Tatti (cur.), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal Settecento al Novecento*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 10.

Liete piante, verd'herbe e limpid'acque
Spelonca opaca e di fresc'ombra grata
Ove la bell'Angelica che nacque
Di Galafron da molti in vano amata
Spesso ne le mie braccia nuda giacque
De la commodità che qui m'è data
Io povero Medor, ricompensarvi
D'altro non posso che d'ogn'hor lodarvi.

On retrouve également son ultime tentative de se rassurer lorsqu'il évoque la possibilité qu'une personne mal intentionnée ait voulu ternir la réputation d'Angelica. Parasacco, en bon écuyer, rapporte Brigliadoro à son maître. Le basculement d'Orlando dans la folie, déclenché comme dans les plus sérieuses reprises suivantes, par le récit du berger Tersandro, est tout à fait fidèle à l'Arioste (III, 9). Dans un long monologue adressé aux amants malheureux, qui peuvent venir se consoler en considérant son pauvre sort, le personnage prend une distance par rapport à son texte en même temps qu'il exprime sa perte d'identité et sa « sortie » hors de lui-même, mais s'adressant à un spectateur qu'il prend à témoin :

In breve note ascolta
Ecco d'Orlando la tragedia intiera.
Ma chi è questo Orlando ?
[...] È morto, accoglietelo furie
Ecco l'alma dannata
Del cavalier Orlando
Apritevi voragini profonde
Trangugiatelo voi Idre, a Colubri
Stracciatemi le membra Arie rapaci.

Nous sommes jusqu'ici en présence d'un véritable traitement de la folie, d'une grande fidélité à l'Arioste : l'écorce gravée avec le nom d'Orlando par ceux qui conservent ses armes, contrepoint aux mots d'amour des amants, est d'autant plus visible qu'il est un objet scénique qui répond au premier. Mais ce ne sont pas Zerbino et Isabella qui trouvent directement les armes : c'est par le filtre de Parasacco (III, 10) que s'opère le basculement dans le comique, d'autant plus qu'il remplace Fiordiligi dans le récit des ravages causés par le fou (III, 12). Il est en train d'enterrer Zerbino lorsqu'il voit passer le fou invectivant tout l'Enfer (III, 16). Orlando prend Pasquella (III, 17) pour Angelica, puis Parasacco (III, 19). Entre les deux, Cicognini insère une scène de bergers en fuite (III, 18), et, comble du ridicule, Orlando prend Parasacco pour son cheval (III, 22).

La pièce n'est pas exempte d'une morale qui élargit la folie d'un seul homme à la folie des hommes, fidèle à la représentation de la Renaissance¹, dans la bouche d'Astolfo qui administre le précieux « liqueur » à son ami, lui faisant retrouver la raison par magie, et c'est sur un héros assagi que se clôt la pièce :

O caro, amato amico
Deh non ridir questi miei folli gesti
Vivo e rinasco
E al rinascere d'Orlando
Scacci ne i petti human cieco furore
Hor l'universo apprenda
Che de le furie, è sol cagione Amore
Imparate, o mortali
A non cader della pazzia nel fondo
Son molti Orlandi, e pochi Astolfi al mondo.

Les noms propres deviennent des types humains, ou scéniques, dans ce théâtre du monde, Cicognini ne faisant que transposer génériquement la caractérisation des personnages par l'Arioste.

Bonarelli, de l'intermède au mélodrame, du sérieux au comique

Le cas de Bonarelli est paradigmatique de toute une évolution que nous avons repérée dans la première partie, d'une réécriture tragique à une amplification comique, qui recoupe en partie un passage de la cour de Florence au théâtre public vénitien.

Dans *La pazzia d'Orlando* de 1647, c'est à un nouveau personnage, le « bouvier » défini par sa seule caractéristique rustique que revient le rôle de rassembler et protéger les armes d'Orlando (Azione III, 3). Mais surtout, c'est par sa bouche que se développent les marques de folie d'Orlando qui prennent un tour grotesque (Azione IV, 1), le « bouseux » remplaçant ici le chantre épique :

Pazzia sarà, se le pazzie d'Orlando
Prometto raccontarvi ad una ad una ;
che tante e tante fur, ch'io non so quando
finir : ma ve n'andrò scegliendo alcuna
solenne ed atta da narrar cantando,
(Ariosto, XXIX, 50)

Pazzo sarei, se le pazzie d'Orlando
Volessi raccontare ad una ad una,
Basterà ben che alcuna
Delle più graziose, e più solenni
In compendio racconti.
(Bonarelli, Azione IV, 1)

Il explique d'abord que le chevalier louche, avec un œil qui regarde vers l'Allemagne, tandis que l'autre regarde vers l'Espagne. Mais la satire sur les origines ne s'arrête pas là

¹ Peut-être faut-il reconnaître ici une influence du théâtre de Calderon avec le mélange scène/vie, fiction/réalité dans une intention didactique.

puisqu'il donne lieu à un jeu de mots intraduisible entre « toscan » et « menaçant » à la rime, jouant sur la recherche du mot juste « toscan » qui a tendance à l'euphémisme par le changement de registre :

E bene mi ricordo
Ch'egli doi occhi avea
Non ben compagni, e mal fra lor d'accordo
Si che mentre l'un mira in Alemagna,
L'altro guarda alla Spagna,
Onde in linguaggio suo direbbe un Tosco
Che se non era cieco, era almen losco.

Par son récit, Orlando peut se mettre à nu par hypotypose, respectant à la fois la bienséance théâtrale et le texte source. Le bouvier interprète la déforestation du chevalier comme une « volonté de se faire agriculteur ». Il fait ensuite un récit impayable de l'épisode de Rodomonte, de celui du bûcheron envoyé dans les airs et enfin de la disparition d'Angelica et du sort de sa pauvre bête. Il l'a ensuite perdu de vue, tirant le cheval mort de la belle. Le public est alors, comme l'interlocutrice du bouvier, en attente de voir lui aussi réapparaître le fou se donnant en spectacle. Mais la pitié l'emporte chez la bonne bergère qui se promet de le soigner s'il arrive. Il fait son entrée sans tarder, tirant son cheval et lui parlant. Devant l'impuissance du bouvier à soigner son cheval, tout ce qu'il y a de plus mort, il l'enfourche lui-même, avant de prendre Lucrina pour « la vieille de la grotte », Gabrina, puis le bouvier pour Medoro à qui il reproche de cacher Angelica, avant de les ligoter, Lucrina et lui. Orlando revient ensuite, s'adressant à l'Amour, nu comme lui, et lui reproche de se moquer de sa folie. Il l'accuse d'avoir pris la forme d'un ours pour lui faire peur. Mais il s'agit en réalité d'un ours véritable qui arrive sur scène, sorti de la forêt. Luttant avec la bête, Orlando la prend pour Angelica, dans sa folie qui lui fait confondre la réalité et l'illusion et le plonge dans un délire schizophrénique. On retrouve à nouveau une réécriture des vers de l'Arioste, dans l'analyse qu'Orlando fait de son propre état (Azione IV, 5) :

Angelica mio bene,
Chi t'ha uccisa, cor mio ?
Non son, non son stato io, è stato Orlando
Ma Orlando non son io,
Quel ch'era Orlando è morto, ed è sotterra,
La sua donna ingrattissima l'ha ucciso.

Il prend enfin Astolfo et sa fiole pour Medoro et du poison, avant de retrouver instantanément la raison et d'éprouver de la honte pour ce qu'il a fait.

Le décalage comique dans la *Bradamante* de Bissari

Chez Bissari, la folie est davantage traitée dans la *Bradamante*, paradoxalement, alors qu'on l'aurait attendue dans l'autre *dramma* du librettiste *Angelica in India*. Néanmoins, comme Cicognini et Bonarelli, il s'agit d'un traitement global des deux phases. Mais dès la première, apparaît le décalage comique (II, 8) : si les manifestations sont décrites dans des didascalies d'une grande fidélité à l'Arioste (« spianta gli alberi, getta le armi »), c'est dans le léger décalage que se loge le comique : ne pouvant arracher véritablement les arbres, il se contente d'en détacher l'écorce et quelques branches, et surtout, pour traverser le détroit de Gibraltar, il prend un bateau, faisant remarquer à l'auditoire qu'il n'est pas assez fou pour suivre Angelica en Inde à la nage. Orlando tremblant de froid après être tombé à l'eau en combattant Rodomonte (III, 6) bégaye en écho avec le bègue officiel, le forgeron Nico dans une scène cocasse (III, 10). Mais il s'agit d'un traitement véritable dans la mesure où, comme dans le *scenario* de Locatelli, la résolution de la folie coïncide avec la fin du drame (III, 11), même s'il reste encore trois scènes, elles sont occupées justement par un Orlando à nouveau héroïque qui va aider Ruggiero et Bradamante dans leur aventure avec Leone, jouant un rôle fondamental dans la dernière scène où c'est lui qui arrête la sentence avant que Leone n'avoue la vérité (III, 14).

La folie feinte

Un des procédés classiques pour faire naître le comique était le changement de registre soudain, avec ses effets hilarants qui étaient produits par l'action et l'expression d'un personnage avec un niveau de langage qui lui était impropre, en particulier lorsqu'un rôle noble tombait temporairement à un niveau comique. L'application la plus étendue et systématique de ce procédé se rencontre justement dans les scènes de folie. Déjà bien répandues dans le théâtre parlé, improvisé ou non, elles trouvent refuge dans le théâtre chanté.

La folie, comme la scène du sommeil, est une thématique bien présente à Venise : comique ou sérieuse, feinte ou réelle, féminine ou masculine, et ce dès le XVII^e siècle¹. La folie est présente dans l'opéra vénitien, dans les titres, bien au-delà de l'Arioste, sans compter

¹ La scène de folie est au nombre des *topoi* du mélodrame vénitien hérités des canevas de *commedia dell'arte* comme dans les comédies rédigées. Si Giulio Strozzi est le premier à l'adapter à la scène musicale une première fois dans la *Licori finta pazza innamorata d'Aminta* (1627) puis dans sa *Finta pazza* (1641), il est suivi par Prospero Bonarelli avec la *Pazzia d'Orlando* (1635), Busenello dans sa *Didone* (1641), Ferrari dans la *Ninfa avara* (1641), et Faustini dans son *Egisto* (1643), opéras recensés par Paolo Fabbri dans *Il secolo cantante, per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, p. 187-188.

les cas où, comme nous l'avons vu pour Morselli, le *topos* est présent comme scène attendue mais ne caractérise par le héros éponyme du drame¹.

La folie n'est pas un élément nouveau, on la rencontre dans les grandes tragédies classiques : *Ajax* de Sophocle, *Héraclès* d'Euripide ou de Sénèque, *Oreste* d'Euripide, *Iphigénie en Tauride*, autant que chez l'Arioste. Strozzi lui-même y avait eu recours pour la première fois sur la demande de Monteverdi pour leur *Finta pazza Licori innamorata d'Aminta*, dont la musique est malheureusement perdue. Il nous reste en revanche une célèbre lettre de Monteverdi (7 mai 1627) dont Strozzi suit les prescriptions pour traduire la folie².

Le compositeur insiste sur les qualités d'acteur que doit avoir l'interprète d'un tel rôle pour que l'opéra soit réussi, ainsi que l'alternance entre comique et pathétique dans les effets produits. Le *dramma per musica* naissant est lui-même modelé par la *commedia dell'arte*, comme nous l'avons vu. Le *topos*, qui semble tirer son origine justement de l'épopée de l'Arioste, devient une des performances préférées des *comici dell'arte*, en particulier les actrices les plus célèbres, qui parcourent les villes italiennes au XVI^e et au XVII^e siècles, reprenant la désormais classique « *pazzia d'Isabella* », ainsi nommée en référence à Isabella Andreini, qui se produit au sein de la troupe des *Gelosi* à Florence en 1569³. Un chroniqueur contemporain rapporte qu'elle rendait la folie en s'exprimant en langue étrangère, en imitant les acteurs masculins avec lesquels elle partageait les planches, et en chantant⁴. On peut avoir

¹ *La finta pazza* (1641) ; *Il pazzo politico* (1659) ; *Caligula delirante* (1672) ; *Didone delirante* (1686) ; *La finta pazzia di Ulisse* (1695) ; *La saggia pazzia* (1698) ; *Il delirio comune per l'incostanza dei genii* (1700) ; *Vindice la pazzia della vendetta* (1707) ; *Le pazzie degli amanti* (1719) ; *L'Adavaldo furioso* (1727) ; *Un vecchio pazzo in amore* (1731) ; *Il Finto pazzo* (1741) ; *La finta pazzia di Diana* (1748) ; *Arcifanfano re de' matti* (1750) ; *Il pazzo glorioso* (1753) ; *Li matti per amore* (1754) ; *Un pazzo ne fa cento* (1762) ; *Il Re de' pazzi* (1778) ; *Il finto pazzo per amore* (1779) ; *I pazzi per disimpegno* (1782) ; *Nina o sia la pazza per amore* (1792) ; *La Gabbia dei matti* (1794)

² « Il est vrai qu'il ne faudrait pas que le rôle de Lycoris, parce qu'il est fort varié, revînt à une dame qui fût incapable de se faire tantôt homme, tantôt femme, dans la vivacité du geste et le contraste des passions, parce que, d'une part, l'imitation de la folie ne doit prendre en considération que le moment présent, et non le moment passé ou futur – le jeu devra donc trouver appui sur le mot et non sur le sens de tout le vers ; ainsi lorsqu'elle parlera de paix, la paix, lorsqu'elle parlera de mort, la mort et ainsi de suite – et parce que, d'autre part, les transformations se feront dans la plus grande rapidité, tout comme les imitations. Celle qui devra représenter ce rôle de toute première importance portant au rire et à la compassion devra savoir laisser de côté toute autre imitation que celle du moment, qui lui sera suggérée par le mot qu'elle aura à dire. » in Claudio Monteverdi, *Correspondance, préfaces et épîtres dédicatoires*, traduit par Annonciade Russo, introduction et notes de Jean-Philippe Navarre, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 165-167.

³ La célèbre actrice est aussi un auteur à part entière et elle se fait l'écho, notamment dans ses *Ragionamenti*, Venezia, G. B. Combi, 1617, du « diletto » provoqué chez les spectateurs par le corps des actrices, d'autant plus attirantes qu'elles sont dotées par la nature de « quelle parti che più a donna convengonsi », et de la fascination qui en découle, cf. l'introduction de Piermario Vescovo, in *Le stanze ritrovate, op. cit.*, p. 84-88.

⁴ Cf. Cesare Molinari, *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1985, p. 122.

une idée de la représentation à travers le *scenario* de Basilio Locatelli, *La pazzia d'Isabella*¹, qui perd la raison suite à l'assassinat, croit-elle, de son amant Orazio :

Isabella rimane come insensata, poi, prorompendo in parole, essagera contra Orazio, contra Amore, contra Fortuna, contra se stessa, e per ultimo diventa pazza e furiosa. [...] Isabella, ancor che pazza avendo alquanto di lucido intervallo, le fa replicare più e più volte la morte d'Orazio ; alla fine dicendo che l'anima sua vuol quella di quel traditore, diventa pazza affatto, si straccia tutte le vestimenta d'attorno, e come forsennata se ne corre per strada. [...] vestita da pazza [...], ella comincia a dire : « Io mi ricordo l'anno non me lo ricordo, che un Arpicordo pose d'accordo una Pavaniglia spagnola con una Gagliarda di Santin da Parma, per la qual cosa poi le lasagne, i maccheroni e la polenta si vestirono a bruno, non potendo comportare che la gatta fura fusse amica delle belle fanciulle d'Algieri ; pure, come piacque al Califfo d'Egitto, fu concluso che domattina sarete tutti duo messi in berlina ». [...] dice al Capitano di conoscerlo, lo saluta, e dice d'averlo veduto fra le quarantotto imagini celesti che ballava il Canario con la Luna vestita di verde, e altre cose tutte allo sproposito, poi col suo bastone bastona il Capitano e Arlecchino, quali fuggono, ed ella dietro seguitandoli. [...] Graziano subito piglia il suo segreto, col quale gli unge tutti i sentimenti, e dopo li fa bere un liquore qual egli tiene in un'ampollina ; il che fatto, ella, a poco a poco, si risente e torna in sé.

Nous restons en revanche sur notre soif de connaissances en consultant les *scenari* *La pazzia di Doralice* et surtout *Li due finti pazzi* qui ne nous apportent d'autres précisions que « faceva pazzie ».

La Finta pazza comme modèle de l'opéra vénitien

Licori finta pazza innamorata d'Aminta ébauchée par Strozzi pour Monteverdi, les trois protagonistes de la saison 1641², puis Cicognini, Bonarelli et Bissari, prendront pour modèle les tirades démentielles des acteurs de la *commedia dell'arte*, constituées d'énormités, d'hallucinations, de paroles en rafale, de chansonnettes brillantes. Ils annoncent l'arrivée de l'*Egiste délirant* (drame de Faustini en 1643, III, 8), le serviteur Cineia résumant pour Ipparco le profil de ces performances d'acteur :

Signor, l'ospite Egisto
L'intelletto ha travolto,
è divenuto stolto,
or di furor ripieno
la campagna trascorre,
or s'arresta e discorre
a sterpi, a tronchi, a venti
con vari e impropri accenti,
or tace e bieco mira
né conosce mirando,

¹ *La pazzia d'Isabella*, in *Canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di Anna Maria Testaverde, Torino, Einaudi, 2007, p. 111-123.

² Il s'agit de Deidamia dans *La finta pazza* de Strozzi, Iarba dans la *Didone* de Busenello, Lilla dans la *Ninfa avara* de Ferrari.

or geme et or sospira,
or ride e va cantando
sciocche e immodeste rime
e talvolta di Clori il nome esprime.

*La Finta pazza*¹ inaugure la longue tradition des travestissements et des changements d'identité sexuelle sur les scènes vénitiennes. Sur un livret de Giulio Strozzi, homme de lettres vénitien (conçu à l'origine pour *Licori finta pazza innamorata d'Aminta* de Monteverdi en 1627), mis en musique par Francesco Paolo Saccati, créé le 14 janvier 1641 au Teatro Novissimo de Venise, cet opéra fait l'objet de douze reprises en dix-sept jours. Il s'agit d'une comédie lyrique en un Prologue et trois actes. Déiamide, fille du roi Licomède, à Scyros, est amoureuse d'Achille et mère de son fils. Il se cache d'Ulysse et de Diomède qui viennent le chercher pour partir à Troie. Achille, convaincu de partir guerroyer, oublie sa promesse de mariage. Déiamide feint la folie. Son père découvre la supercherie et l'enferme. Thétis l'aide à retrouver Achille qui l'épouse et part pour Troie. Elle présente en particulier deux scènes de folie : dans la première (II, 10), comme Licori perdue, Deidamia feint d'être un soldat, elle emploie souvent le vocabulaire de la guerre et de la mort, change de sexe, d'identité, devenant un soldat, puis Hélène de Troie, et redevenant elle-même, passe de la rage à l'ironie et au désespoir. Dans la deuxième, III, 2, elle est auteur et artiste de son propre jeu. Ce qui est nouveau, à partir de *La Finta pazza*, c'est que ce type de scène devient un épisode comique typique, qui s'appuie toujours sur un changement d'identité. Le plus souvent, il s'agit du travestissement ou de la métamorphose d'un protagoniste en un personnage de commedia dell'arte ou en un étranger ridicule (généralement un français) qui devenait ainsi pour les *Incogniti* un bon moyen de faire passer leurs idées contestataires et libertines. Il s'agit d'une scène qui fait intervenir danses et *canzonette* populaires, références gastronomiques ou allusions à l'actualité politique, exagérations et autres tics et mimiques (bégaiement, onomatopées) qui provoquent l'hilarité du public.

Vivaldi et son *Finto pazzo*

Comme nous le rappellent les titres mêmes, la folie est considérée comme feinte chez Boiardo, d'où est tiré l'*Orlando finto pazzo* et comme véritable chez l'Arioste d'où sont tirées les trois variantes de l'*Orlando furioso*. Mais à l'intérieur de ses dernières, dans le livret

¹ Sur la création de *La Finta pazza*, qui inaugure la salle du *Teatro Novissimo* et son succès « sans précédent », voir Jean-François Lattarico, *Venise incognita. Essai sur l'académie libertine au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 182-184.

Orlando, on assiste à une contamination de l’Arioste dans Boiardo : le ressort d’*Orlando finto pazzo* est un jeu anachronique sur la tradition (puisque Roland ne devient fou qu’avec l’Arioste et que l’intrigue du *finto pazzo* est tirée de Boiardo). Lorsque Brandimarte tente de sauver la situation en prétendant qu’Orlando est un chevalier atteint de folie qui se prend pour le célèbre paladin, il fait référence explicitement au poème de l’Arioste :

Udi il guerrier, sovente,
le illustri gesta ond’è famoso Orlando
e pazzia lo assali d’esser quel desso ;
vaneggia a certi tempi e i suoi furori
son arme, gelosie, sdegni e amori. (II, 10)

Orlando, comprenant alors la ruse, laisse libre cours à sa folie furieuse devant plusieurs personnages (II, 10 puis III, 7, 8, 10). Ce jeu, qui peut être comique pour le spectateur, repose en partie sur la connaissance de l’Arioste où le paladin est vraiment fou. D’ailleurs, dans cette version, la musique de Vivaldi ne présente aucune concentration sur la folie d’Orlando, contrairement à la place qu’elle occupe dans les trois autres, comme nous l’analyserons plus loin. En outre, le rôle est confié à une voix de basse, moins prisée à l’époque que les voix de contralto – ce que sera en revanche l’Orlando « furioso ».

Roland comique vers le XVIII^e siècle

L’*Orlando finto pazzo* ne donne pas lieu à des scènes aussi comiques que celles de Bonarelli ou Bissari.

Nous l’avons vu, Pietro d’Averara¹ en appelle à l’imitation du théâtre parlé comme attestation de vraisemblance, traditionnelle à l’époque. C’est donc chez Berni qu’il puise « la folie d’Orlando, dans la forme qu’il lui a donnée » :

Strana bevanda certo, e strano liquore,
che nella mente sua l’uom può cavare (canto X).

Le librettiste, interprétant littéralement la métonymie de Berni, imagine que le magicien Isonte fait boire à Orlando « una bevanda avvelenata, che gl’intorbidò la mente ». et, fort de l’assertion de l’Arioste (chant XIX) qu’en Inde l’usage des plantes médicinales est

¹ *Angelica nel Catai, melodrama* de Pietro d’Averara, Milano, Marc’Antonio Pandolfo Malatesta, 1702 (Regio Teatro di Milano).

courant et facile, il fait soigner la folie d'Orlando par les « herbes » ramassées par Nisa, personnage bouffe :

In quest'orti vicini
Per compiacer' alla regina io scelsi
Suco d'erba possente a me sol noto
E il senno di Rolando
Offuscato poch'anzi, io rischiarai (II, 13)

Mais par le commentaire d'un autre personnage comique, Gloco, la folie prend une dimension générale :

Per guarir tutt'i matti
Ci vuole dell'erba assai
Io meglio la indovino
E prendo il suco d'uva, ch'è di vino.

Par ce jeu de mots, le « divin » élixir fait son apparition, comme dans les parodies de Lully où Pierrot Roland et Arlequin Roland descendront à la cave qui tient lieu d'Enfers, dans une interprétation comique de la catabase épique¹. Jusqu'en 1755, les parodistes ne s'intéressent pas au retour à la raison (acte V), contrairement aux deux derniers qui parodient la réécriture de Quinault par Marmontel pour Piccinni (1778) et portent leur attention sur ce dernier élément. Ce n'est pas un hasard : pour que la parodie soit forte, il faut que le texte source soit clairement marqué comme sérieux, c'est le cas pour la première « phase » de la folie.

Le fou et les bouffons : de Badini à Porta

Le chevalier qui entre en scène chez Badini est d'emblée une parodie de l'épique (I, 2) : Rodomonte, par son *larghetto maestoso*, s'adresse à Maccherone, son hôte :

*Temerario, senti e tremo,
sono il Re di Barberia,
e'l valor dell'alma mia
s'ode intorno/ovunque a rimbombar.
Mostri e orribili giganti
fatt'ho a pezzi come osselle,
più che in ciel non vi son stelle
o vi sono arene in mar.*

¹ Pour un parcours à travers les parodies françaises d'opéras tirés de l'Arioste, dont une grande partie est consacrée à celles de Lully, cf. Alexandre Cioranescu, *op. cit.*, t. 2, p. 87-104.

Mais Maccherone en rajoute une dose, pour filer sa métaphore gastronomique (I, 3) :

Costui mi pare il gran Spaccamontagne
Che gli uomini scambiava per lasagne
E forse mi ha creduto un maccherone
Da poterm' ingoiar in un boccone.
Cospettone di Bacco
Strappazzar in tal modo
Un uom del mio talento !

Le thème de Maccherone est repris par Porta dans la bouche de Pasquale, où il devient un air de « catalogue », sublimant le problème de la faim, commun à tous les serviteurs dans celui des faits d'armes géographiques, *Ho viaggiato in Francia* (I, 6).

Chez Badini, le fou est donc entouré de deux personnages bouffons, Rodomonte et Maccherone, mais a lui aussi des réactions comiques, comme lorsqu'il ne reconnaît plus Angelica et attrape Polpetta à la place, parodiant Haendel et le personnage de Dorinda :

Cosa vedo, cosa sento
Ah ! le furie coi tormenti
Con le faci, coi serpenti
Mi si vogliono avventar.
Il cervello in confusione
Par la ruota d'Issione
E nel core un avvoltoire
Non si può mai fatollar. (II, 6)

Mais Polpetta, expression du bon sens populaire, reprend les généralisations de *buffi* que nous avons évoquées précédemment :

Angelica
Sai tu dove sia 'l matto ?
Polpetta
Matti ve ne son tanti.
Angelica
Orlando io dico,
Informati di lui in cortesia.

À son évocation des folies d'Orlando, vient s'ajouter un jeu sur la tradition à la fidélité à l'Arioste :

Polpetta
Ah ! per voi il Conte Orlando,
Fa pazzie maladette,
Che faranno le gazzette
Per più secoli parlar.
Angelica

Confondere mi sento.

Maccarone

Caso raro! caso bello!
Dat'ha un calcio ad un somaro,
E lo fe' come un uccello
Alle nuvole volar.

Angelica

Cieli ! Che diverrà

Maccarone

Furibondo taglia, ammazza
Trincia tutto, e fra i furori
Parla ognor de' suoi amori,
Non vi fa che rammentar (II, 8)

Dans une résolution allégorique, tous s'émeuvent du sort d'Orlando et plébiscitent le seul remède proposée par Alcina : le chant.

V'è un solo espediente
Col canto possente
A muover le selve
Le belve e i sassi
Orlando potrassi
Di nuovo animar.

C'est alors que s'exprime le courage parodique de Medoro :

Eh lasciate far a me :
Tengo appunto un bel couplet
C'est du beau
C'est un morceau
De Monsieur Rameau.
A 5 : Orsù dunque incominciate
Stiamo attenti ad ascoltar.
Amour, quelle est donc ta puissance ?
Me dois-je aveugler sur mon sort ?
O doux attrait de l'espérance,
Mon cœur peut-il s'ouvrir encor ?
A 5 : Ah Monsù per carità
Il mio timpano sen va
Dove voi dovrete andar.
Provar voglio un'ariettina
Tutta tutta tenerina
Che per muovere gli affetti
La miglior non si può dar.

Une note manuscrite dans la marge du livret précise qu'il ne s'agit pas d'un air de M. Rameau mais de M. Filidore qui l'a volé, comme d'habitude, aux Italiens. L'auteur de la note se moque de la « boriosa mellonaggine » des Français qui veulent « anche nel canto e nella musica giostrare cogl'Italiani » et qui « come diceva saviamente il nostro Cafarelli, stonano sempre e non intonano mai » :

Quest'ancor si può provar
Ang- Che farò senz'Euridice ,
Dove andrò senza il mio ben ?
Euridice rispondi
Io son pure il tuo fedel.
[In quest'istante Orlando torna nel suo essere].
Tutti : Aria finale "Viva la Musica".

C'est enfin Caronte et le Léthé qui seront l'élément de résolution commun à Badini et Nunziato Porta qui laissera de côté la résolution par le chant, propre à l'opéra *buffa* par son aspect auto-réflexif ou méta-opératique, moins appuyé dans le livret *eroicomico* :

Alcina

Nella mente d'Orlando ha l'armonia
Placata e non sanata la pazzia :
L'affetto inveterato entro il suo core
Potria ridurlo al pristino furore
Però coll'oblivione
Ti comando Caronte
D'aspergergli la fronte
Ed in virtù di quel torbido flutto,
Si dimentichi Angelica del tutto.

Orlando se réveille et invective la Fortune pour l'avoir réveillé alors qu'il rêvait d'Angelica. Il voit Caronte :

Chi è quel folto barbone
Ai fuggitivi vanni
Sembra il signor degli anni...

Il s'approche de la barque de Caronte et se rendort, se montrant bouffon jusqu'au bout.

Mais il sera réhabilité par le livret de Nunziato Porta qui, pour être efficace dans le comique, doit réinsérer des personnages héroïques, et (re)fait d'Orlando un paladin.

Le personnage d'Orlando, éponyme, n'est pas intéressant parce qu'il est fou mais parce qu'il est symptomatique de valeurs devenues risibles, autant chez Rodomonte que chez Orlando, celles des paladins. Mais la plupart des paroles qui sont mises dans la bouche de Pasquale viennent paradoxalement de Medoro qui, depuis l'Arioste, n'a jamais été réellement un chevalier. Au XVIII^e siècle, les faits d'armes ennuiet et Voltaire incrimine l'Arioste de se perdre dans « le détail fatigant des combats ». Le métier militaire est dévalué par la noblesse elle-même qui rompt ainsi avec son origine. Dans *Orlando paladino*, Pasquale estime aberrant qu'Orlando ait l'idée de conquérir Angelica par l'épée. L'action épique est dévaluée sous les traits grotesques de Rodomont. Le combat l'opposant à Orlando n'a de sens que par rapport à

leurs passions. La guerre à caractère universel et historique a dégénéré en simple lutte entre amoureux déçus. Si la folie est omniprésente puisque Orlando le devient très vite, par rapport aux opéras de Vivaldi ou de Haendel, donnant lieu à un finale (acte I) dans le plus pur style de l'*opera buffa*, où cinq personnages se retrouvent face à la folie du sixième, le héros n'est jamais ridicule, mais au contraire la folie est musicalisée par des répétitions et une excessive virtuosité. Nunziato Porta et Haydn renoncent au tragique sans pour autant tomber dans la dérision car il s'agit d'un *dramma eroicomico* et non d'une farce : ils se moquent moins d'Orlando que des procédés grossissants grâce auxquels on prétendait, dans l'opéra, contraindre la folie (emprisonnement dans une cage de fer, transformation en rocher).

Au moment où Haydn reprend le thème, la question est à la mode aussi en France et en Italie, dans l'opéra-comique de Dalayrac, *Nina ou la folle par amour* (1786) et dans l'*opera buffa* de Paisiello, *Nina o sia la pazza per amore* (1789-90). La jeune fille devient folle parce que sa famille a contrarié sa passion amoureuse : elle croit son amant mort dans un duel l'opposant au prétendant choisi par son père. Elle est en proie à des hallucinations et des moments d'amnésie, commentés par les autres personnages qui compatissent au lieu de fuir et tentent de raviver sa mémoire pour la ramener à la raison. C'est donc le mouvement inverse de l'Orlando de Nunziato Porta qui doit être plongé dans le Léthé pour oublier définitivement cet amour qui lui fait perdre la tête. Mais, dans les deux cas, le retour à la raison s'opère par le biais du psychisme, même métaphorique, et non par l'argument du retour à l'ordre social. Cet ordre social éliminera Lucia di Lammermoor, mais nous n'en sommes pas encore au drame romantique et chez Paisiello, comme chez Haydn, la folie du personnage n'est pas un état ponctuel¹, paroxysme à l'intérieur de l'intrigue, mais la caractéristique du personnage lorsqu'il entre en scène, et se résout dans tous les cas avec le *lieto fine*.

Orlando devenu un personnage d'opérette, dans le *Roland furieux* de Louis Péricaud et Lucien Delormel²

Dans cette adaptation anachronique de l'Arioste, à un moment où l'épopée a disparu des scènes lyriques, la satire prend le pas sur la réécriture parodique. Les paladins ont laissé place à des rentiers, Poivrier et Roland. Poivrier veut marier sa fille Alphonsine à Rigolard, un marchand de moutarde, mais celle-ci a déjà jeté son dévolu sur leur voisin, Roland, dont elle a

¹ Dans la plupart des autres livrets de notre corpus, on assiste à la lecture des inscriptions et au basculement dans la folie du personnage.

² *Roland furieux*, opérette en un acte, paroles de Louis Péricaud et Lucien Delormel, Paris, J. Bathlot, 1880 (musique L. C. Desormes, l'Eldorado).

fait sa connaissance au cirque. Les armes restent en toile de fond, mais sont traitées à la légère. Roland entre en trombe chez Poivrier, un fusil à la main ... pour chasser un lapin de garenne qui était dans son potager mais vient de passer sur les terres du voisin. Poivrier part appeler la gendarmerie mais Roland s'entête à rester. Roland et Poivrier échangent ensuite des politesses entrecoupées de rodomontades ainsi que des considérations sur des sujets triviaux comme leurs repas. Pendant ce temps, Félix, oubliant son rôle d'oncle, retrouve une attitude de domestique. Le comique naît de ces décalages permanents entre les classes sociales et les registres, comme lorsque Roland demande à Poivrier de l'excuser un instant pour aller tuer Félix : « Excusez-moi ! Le temps de le tuer, et je suis à vous !... » (Scène 8). Roland finit par donner un coup de pied au derrière – destiné au domestique – à son futur beau-père qui consent néanmoins à lui pardonner, à condition de lui rendre la pareille, selon la « peine du Talion ». Le barbon d'opérette répète à l'envi qu'il a « été dans la garde nationale après 48 ». Sa fanfaronnade nous rappelle que ce corps d'armée institué par la Révolution était devenu après 1848 le symbole de l'indiscipline et de la discorde, ultime détérioration des armes de l'épopée.

On retrouve également le jeu sur les travestissements. Les amoureux échangent des serments d'amour et Roland décide de faire croire que Félix est son oncle, pour qu'il demande la main d'Alphonsine en son nom. Il prend, pour le déguiser, le paletot que Poivrier a laissé sur une chaise. Poivrier revient et oppose à sa fille des raisons d'honneur et des principes contre le mari qu'elle a choisi. Mais il se radoucit comme par magie lorsqu'elle évoque ses rentes. Il enfile la livrée du domestique et prétend qu'il s'agit de son paletot « à l'avant-dernière mode », tout juste sorti de chez le tailleur.

Cette version tardive et très librement adaptée de l'Arioste nous donne à voir une reprise d'un intérieur bourgeois, pour faire la satire de ses travers : de la vénalité à la vantardise pseudo-militaire, les paladins dont transformés en rentiers d'opérette, destinés à faire rire la société de la Troisième République de son histoire récente.

3. Une véritable attention

Nous l'avons vu précédemment, lorsque le fou est marginalisé par les autres personnages, cela coïncide avec le jugement de la critique. Un contemporain de Quinault nous permet ainsi de nous interroger sur la place de la folie mais aussi sur ses modes de représentation et sa résolution, écrivant en 1712 : « la fureur de ce héros devrait être employée à quelque chose de plus grand qu'à déraciner des arbres, à renverser des vases et à tirer son épée contre des figures inanimées, à qui il a tort de s'en prendre du malheureux amour qui lui fait tourner la cervelle »¹. La folie ne serait donc pas condamnable moralement lorsqu'elle est traitée de façon sérieuse. Ces actes que le critique ne trouve pas assez nobles ont des sources multiples. Le héros arrachait bien des arbres entiers dans l'épopée, ce qui est plus difficile sur la scène de la tragédie lyrique où Quinault, sacrifiant à la sacro-sainte vraisemblance se contente, dans les didascalies, de quelques branches. Nous sommes en revanche plus perplexes sur l'origine de ces vases et figures inanimées : avant, mais surtout après, sur les scènes italiennes, Orlando renversera bien l'urne de Merlin (chez Braccioli en 1713 par exemple), qui est un objet plus noble qu'un vase, dans tous les cas. Quant aux figures inanimées, on avait bien des hallucinations du héros qui voit des Furies, les dieux des Enfers, mais on peut surtout émettre l'hypothèse que ce jugement mélangeait les représentations des dernières années. En effet, en 1712, la perception de Lully était influencée par ses parodies, dont la première, *Arlequin Roland furieux* de Bordelon fut publiée en 1694 et la deuxième, *Pierrot Roland* de Fuzelier, en 1707². On peut donc se demander si ces vases ne sont pas ceux de la taverne saccagée par les Roland-masques de *commedia dell'arte* à Paris.

Malheureusement, le critique ne donne pas de contre-proposition sur ce que « devrait faire Roland », mais nous allons envisager ici les adaptations qui nous semblent proposer un véritable traitement. Les représentations de la folie des œuvres que nous prenons en considération, si elles peuvent donner lieu à deux types de résolution, magique ou naturelle, ont toutes en commun une attention particulière au cheminement du héros vers son retour à la raison, qui prend, dans tous les cas, la forme d'une lutte non pas contre d'autres figures « à qui il a tort de s'en prendre » mais avant tout contre lui-même.

¹ Antoine-Louis Le Brun, cité par Claire Chevrolet, « Roland ou le fou par amour », in *Orlando*, Haendel, *L'Avant-Scène Opéra n°154*, 1994, p. 65.

² Pour une liste de dix parodies du *Roland* de Quinault et Lully, et surtout leur comparaison analytique, voir l'article de Julianne Coignard, « De la folie à la rage : Roland sur la scène parodique de 1694 à 1755 », in *La folie : création ou destruction*, sous la direction de Cécile Brochard et Esther Pinon, Rennes, PUR, 2011, p. 53-73.

Un véritable traitement : celui de l'Arioste dans *La pazzia d'Orlando*, de Domenico Lalli (1715)¹

Un examen approfondi, à la lumière des réécritures qui marginalisent la folie, nous montre que Domenico Lalli donne effectivement au dérèglement psychique la place qu'il dit lui accorder dans son adresse au lecteur. Il le fait dans un respect de « l'orthodoxie » du texte source – la reprise de nombreux huitains n'étant qu'une des manifestations de cette fidélité –, qui nous permet de mettre en valeur les différences avec Vivaldi (deux ans avant lui à Venise) et Haendel, qui, s'inscrivant dans une toute autre tradition, donneront un traitement proprement musical à cette folie.

Comme les livrets de Braccioli et de Capece, la pièce de Lalli ne comporte que des personnages tirés de l'Arioste², mais en nombre supérieur aux deux autres : Angelica, Medoro, Alcina, Orlando, Rugiero, Bradamante, Rodomonte, Silvio, vecchio pastore, Atlante, Astolfo, Melissa (sous les traits d'Atlante). Comme Braccioli, il choisit l'île d'Alcina comme unité de lieu. Contrairement à l'évolution générale qui tend vers l'élimination de la magie, il en fait un usage systématique, dans le plus strict respect du déroulement des épisodes dans l'épopée. Il reprend un nombre considérable d'épisodes séparés dans l'épopée mais, loin de les juxtaposer, il les lie avec des ressorts propres au théâtre. Ainsi, Angelica, enchaînée à son rocher et sauvée par Rugiero qui arrive sur l'hippogriffe, est contrainte de promettre son amour à son sauveur, mais, dans les apartés, elle se moque de sa parole (I, 2). Orlando arrivant sur ces entrefaites, elle déclare son amour aux deux chevaliers et disparaît grâce à l'anneau magique. Rugiero, veut attacher sa monture à un pied de myrte, en réalité Astolfo, qui lui conte sa mésaventure avec Alcina. Il remercie le paladin pour son conseil mais, rencontrant la magicienne, tombe sous son charme. Dans une forêt, Medoro, blessé en défendant son seigneur, s'appuie sur un arbre pour trouver le repos et s'évanouit. Angelica trouve son bien-aimé et le soigne. Orlando et Rodomonte se battent pour gagner Angelica mais conviennent qu'il vaut mieux la retrouver ensemble afin de terminer leur querelle (I, 9). Lorsqu'Angelica est accueillie avec Medoro dans la cabane de Silvio, vieux berger, Orlando et Rodomonte se rejoignent, ayant chacun cru entendre la voix de leur bien-aimée, à cet endroit précis, selon le principe centripète du palais d'Atlante. Bradamante, cherchant Rugiero, est attirée dans la tour enchantée d'Atlante (II, 8), selon le même principe.

¹ *La pazzia d'Orlando, componimento teatrale* de Domenico Lalli [Sebastiano Biancardi], Venezia, Rossetti, 1715 (Venise, Teatro San Luca).

² Il ne fait que donner un nom au vieux berger qui abrite les amours d'Angelica et Medoro dans sa cabane, Silvio.

Bradamante cherche Rugiero dans les mêmes bois que parcourt Orlando, errant en quête d'Angelica. C'est d'ailleurs l'amoureux malheureux qui lui apprend que Ruggiero a voulu lui disputer l'amour d'Angelica. Elle laisse alors éclater sa jalousie dans la dernière scène de l'acte I, invectivant, dans les vers de l'Arioste, les amants inconséquents qui n'honorent pas leurs promesses. En regard avec la dernière scène du premier acte, le deuxième s'ouvre sur un tableau de Rugiero dans les bras d'Alcina. L'amant décrit sa belle en s'adressant à elle, fidèle aux vers de l'Arioste, qui fait de même pour son lecteur. La jalousie des deux personnages est mise en relation par leurs échanges directs sur la scène.

Le basculement dans la folie d'Orlando est décrit avec une extrême fidélité au chant XXIII de l'épopée, dont Lalli reprend trois strophes (II, 7). Orlando survient et voit les noms (II, 5), puis rencontre le berger qui confirme son malheur en lui montrant le bracelet que lui a offert Angelica – jadis offert par Orlando (II, 6). Lalli reprend la distinction entre les deux « phases » de la folie, ainsi que sa place centrale dans l'intrigue, la plaçant au centre d'une structure où les épisodes fonctionnent en écho les uns aux autres.

Astolfo est le preux chevalier qui a fait l'expérience d'une catabase : c'est dans les Champs Élyséens qu'il a trouvé la raison d'Orlando, qu'il cherche à présent pour la lui rendre. Mais avant, il fait disparaître grâce à son cor la tour d'Atlante, libérant Bradamante. Il l'éclaire alors sur le sort de Rugiero sur l'île d'Alcina, donnant à la guerrière une nouvelle occasion d'exprimer sa jalousie. Elle terrasse Rodomonte en combat singulier. L'acte se termine sur sa honte et son serment de vengeance. Faisant écho à cette défaite au combat, la scène de l'acte III s'ouvre sur un bois où l'on voit, éparées, les armes d'Orlando. C'est Rugiero qui les rassemble et les traite à leur juste valeur, les suspendant à un arbre et inscrivant le nom de leur propriétaire. Orlando arrive, traînant Silvio par le bras et lui demandant de lui apprendre à voler, afin de se rendre au milieu des étoiles de la Grande Ourse, près du pôle, et d'y dénicher Angelica et Medoro. Puis, en proie à un délire schizophrénique, il l'envoie chercher le « comte Orlando », qu'il ne trouve plus (III, 2). Orlando répond à un appel aux armes imaginaire et creuse les tranchées d'un camp militaire sous les yeux ébahis des bergers (III, 3). Lorsqu'il croise Angelica et Medoro, il leur demande ce que fait Carlo et si Rodomonte est à Paris. Grâce à l'anneau, plus qu'à la force de Medoro, ils réussissent à s'enfuir (III, 4). Orlando erre à nouveau, seul, se lançant à la poursuite d'Amour pour lui arracher les ailes et s'en prenant à son « impudique mère » (III, 5). Bradamante erre aussi dans la forêt, déplorant son triste sort. Orlando réapparaît, portant un rocher qu'il prend pour Angelica, et s'enfonce dans une grotte où il s'effondre, épuisé de

fatigue (III, 7). Astolfo le trouve et, aidé de valeureux guerriers, l'immobilise et lui fait respirer l'ampoule. Il joint à ce geste une parole incantatoire, qui ressemble à un air par sa mise en page et sa versification, différente de l'ensemble de la pièce qui est en hendécasyllabes, comme l'épopée :

Spirito guerriero
Ritorna in te,
E spezza forte
L'indegno laccio
Di servitù.
Torna al sentiero
De la tua gloria
A porre il piè :
E torna al mondo
Quel braccio invitto,
qual sempre fu. (III, 8)

Lorsqu'Orlando revient à lui, il n'éprouve qu'horreur pour Angelica et l'ensemble de la gente féminine (III, 9). Rugiero le retrouve avec joie et lui rend ses armes. Certes, le *lieto fine* de la pièce est le fruit de l'union entre Rugiero et Bradamante, mais Orlando, bénissant leur union, occupe une place équivalente au couple dont l'héroïsme a été malmené au cours de l'intrigue, au même titre que la figure du paladin sombrant dans la folie.

Le rapport à la chevalerie de Lalli est équivalent à celui du texte source. Sa réticence à définir le genre de sa pièce n'est pas un hasard. Il y mélange l'héroïsme à une distanciation toute ariostesque, à la limite du comique, tout en prenant véritablement au sérieux la question centrale de la folie.

Braccioli et Capece, puis Vivaldi et Haendel, réduisent le nombre de personnages, et donnent à la folie un nouveau mode d'expression, propre à la scène musicale. En outre, s'éloignant davantage de la lettre de l'Arioste, ils s'inscrivent dans un héritage scénique qui, depuis Bonarelli et Cicognini, les amène à exprimer la folie par les hallucinations et les apparitions de puissances infernales, absentes de l'Arioste, comme de Lalli.

La folie comme spectacle baroque dans la Venise de Vivaldi

La Venise de Vivaldi est la République de l'opéra baroque, également d'un point de vue de l'innovation technique, notamment grâce à la spécificité de l'Arsenal, comme l'explique Patrick Barbier¹.

Depuis que Giacomo Torelli, né à Fano en 1608, avait mis en pratique son fabuleux procédé de changements de décors, l'Italie s'était une fois de plus placée en tête de tous les pays d'Europe pour l'inventivité de ses mises en scène. Torelli s'était installé à Venise en tant qu'ingénieur du Génie maritime et travaillait à l'Arsenal avant d'exercer ses talents au Théâtre Novissimo. Son idée de départ était de relier, par un système complexe de treuils, cordes et poulies, tous les panneaux de décors latéraux et supérieurs ainsi que les toiles peintes du fond, à un unique tambour placé sous la scène : en le tournant, un seul machiniste pouvait en quelques secondes transformer une scène immense et la faire passer d'un décor de palais à un décor de parc, d'un ciel de nuages à un port rempli de bateaux. Dès les premières mises en scène de celui que les Français nommeraient « le grand sorcier », les marins de l'Arsenal avaient été réquisitionnés pour actionner tous ces « changements à vue » sous le contrôle de l'amiral de la flotte vénitienne : eux seuls avaient les connaissances et les capacités pour faire fonctionner ces kilomètres de cordages, toiles et mâts, sans compter les treuils, poulies, tambours et cabestans.

Ainsi le rocher sur lequel se trouve Orlando s'écroule et se transforme en caverne aveugle où il est prisonnier (Vivaldi, II, 8). C'est ce qu'on pourrait considérer comme une première phase de la folie, celle où le paladin, comprenant la trahison d'Angélique, réagit par une juste colère qui lui donne la force de briser les rochers pour se libérer du piège qu'elle lui a tendu (II, 5-8). L'énergie surhumaine que la fureur donne au héros, déjà bien présente chez l'Arioste qui montrait Roland abattant les forêts et traversant les mers, se retrouve dans la musique de Vivaldi qui dépasse les mots du livret. Mais parfois le spectaculaire est aussi donné par le texte, dans la deuxième phase (II, 13), lorsque Roland découvre les inscriptions gravées sur l'écorce des arbres : c'est l'élément qui le fait basculer véritablement dans la folie. Comme dans l'épopée, il perd tout contrôle, abandonnant son statut guerrier en même temps qu'il jette ses armes :

Io ti getto, elmo, ed usbergo
ite o piastre, e maglie al suolo.

Toute cette scène est traitée en récitatifs (*recitativo secco* ou *accompagnato*) qui sont comme enrichis par des éclats d'airs fulgurants. Comme chez Bonarelli, la transformation advient dans le discours auto-référentiel du héros. Le paladin se transforme ainsi en un monstrueux volatile :

¹ Patrick Barbier, *op. cit.*, p. 190-191.

Ho cento vanni al tergo,
ho duecent'occhi in fronte,
e nel furor ch'ho in sen
m'adiro almeno almen
con mille cuori.
Sovra quei vanni io m'ergo
volo dal piano al monte
quelle pupille io miro
con tutti i cuor
sospiro.

La vigueur avec laquelle le récitatif suit les méandres d'une pensée qui se perd elle-même et se métamorphose en un monstre multiplié, est due en particulier aux explosions subites de l'*accompagnato*. À la fin de la scène, après quelques mesures d'un air de vengeance inabouti, dans le désert désespéré du monologue, l'*accompagnato* élève des rochers soudains d'âpre mélodie et de dialogue insensé entre la voix, l'orchestre et les éléments. Les hallucinations du personnage remplacent ici les déplacements fantastiques racontés par l'Arioste. Enfin, la troisième phase de la folie d'Orlando se trouve dans les scènes 4 et 5 de l'acte III. Ses propos sont le plus souvent incohérents : il ne sait plus où ni avec qui il est. Il est beaucoup plus calme et ne reconnaît même plus Angélique. Il la prend pour un personnage sorti de son délire qu'il appelle « Madame la cruauté », et lui parle français. Il est tentant d'interpréter ce retour de sa langue maternelle (Roland est le fils de Berthe, sœur de Charlemagne) de façon psychanalytique comme « une tentative de restauration de sensations passées heureuses, sorte de régression affective vers l'amour maternel primitif »¹. On peut y voir aussi un clin d'œil du librettiste à la nationalité de Roland comme à l'opéra français de Lully. Comme dans la tragédie lyrique française, le héros s'endort, vaincu par la fatigue (III, 10), puis à son réveil, il a retrouvé la raison. Certes, chez Vivaldi, Astolphe raconte son voyage sur la lune, expliquant la guérison simultanée de Roland : le temps du récit remplace celui du voyage raconté par l'Arioste (III, 13). Mais on pourrait encore recourir à la psychanalyse pour donner un sens à cette fin heureuse qui symbolise un « chemin de deuil arrivant à son terme ». Le récitatif se diversifie encore, multipliant cette fois les incompatibilités dans le dialogue (rupture linguistique entre italien et français), dans les intentions (passage à l'ironie), dans les sujets (irruption de la mythologie, multiplication des allégories, discours parabolique), dans la mélodie (introduction de la danse sur le thème espagnol de « *La follia* », chansons). En réalité, replacé dans son contexte,

¹ Jacqueline Verdeau-Paillès, Michel Laxenaire, Hubert Stoecklin, *La folie à l'opéra*, Paris, Buchet-Chastel, 2005, p. 70-71.

Braccioli se situe en droite ligne de l'opéra vénitien et des mélanges de langues¹. À la belle Angélique qui rit de sa folie, Roland répond (en partie en français dans le texte) :

Comment, vous donc riez !
Ventrebleu, la railleuse !
Irriterò contro i tuoi sciocchi amori
Le donne i cavallier, l'arme e gl'amori. (III, 5)

Mais ces passages en français sont absents de la version du livret de 1727, ce qui montrerait une volonté de Vivaldi de rendre le personnage plus héroïque et moins comique. D'ailleurs, les réécritures que nous avons constatées dans la partition, iraient dans le sens d'une attention particulière à la folie, en même temps que d'une autonomisation des personnages par rapport à l'Arioste. Angelica devient une reine plus puissante (I, 1) de « gran reina degl'Indi » à « Bella regina, il tuo poter sovrano/L'India non sol, ma tutto il mondo/Al fulgido seren degl'occhi tuoi onora ». Le magicien « Malagigi », présent chez l'Arioste mais plus encore chez Boiardo, devient anonyme et donc plus universel : « il possente indovino » (I, 4). Le personnage apparaît beaucoup plus tôt dans l'économie du drame, dans une scène ajoutée (I, 9) et dans une attitude « généreuse », s'excusant d'avoir été jaloux. Dans cet opéra, contrairement à *l'Orlando finto pazzo*, la partition fait d'Orlando un personnage héroïque : il n'a que des airs de bravoure.

Dans l'épopée, apparaissent plusieurs aspects du mot : *insania*, *furor*, *pazzia*, *forsennato*, *furioso*, mais l'auteur ferrarais les résume sous le terme générique de *pazzia*². La distinction qui s'opère entre les deux livrets de Braccioli nous donne déjà un approfondissement de la définition, en établissant une forme de hiérarchie entre folie feinte (*pazzia*) et folie sincère (*furore*).

Il est intéressant de comparer *l'Orlando furioso* à un des précédents, célèbre à Venise, *La Finta pazza*, que nous avons évoqué plus haut. Au-delà de la différence fondamentale entre une folie sincère et une folie feinte, Roland et Déiamide ont en commun le déchirement entre l'amour et la guerre, et la source de leur folie dans le dépit amoureux. Mais ce dépit naît de la jalousie chez Roland alors qu'il est un refus du destin chez Déiamide. Pour les deux, il s'agit d'un refus de la réalité, que cette réalité soit de l'ordre des sentiments ou de la raison.

¹ Comme dans le *dramma giocoso Giannina e Bernardone* de Galuppi, où le personnage d'Orlando s'exprime dans un charabia comique italo-allemand, cf. Daniela Goldin, *op. cit.*, p. 27.

² Vari gli effetti son, ma la pazzia
è tutt'una però, che gli fa uscire.

Vivaldi est un cas extraordinaire dans le contexte de l'*opera seria*. Habituellement, « le délire et la déraison, dans l'opéra seria, excèdent le champ de l'aria, nécessairement ordonnée et codifiée, et sont confinés plutôt dans le récitatif »¹. Vivaldi, contrairement à ses contemporains, explore toutes les possibilités expressives du récitatif, y compris le récitatif simple. Il attribue par exemple l'échec de son *Siroe* à l'incapacité du claveciniste à accompagner le récitatif, qui atteint chez lui une concentration dramatique tout à fait exceptionnelle. Dans tous ses opéras, Vivaldi consacre au récitatif des moments où les affections sont très tourmentées, sans toujours laisser au sentiment la possibilité d'exploser dans une aria. Les plus beaux exemples apparaissent dans *Orlando*. La caractérisation de sa folie, qui se manifeste à travers le récitatif, suit une progression très sensible au cours de l'œuvre, et prouve à sa manière qu'une « esthétique de la combinatoire pouvait aussi s'accompagner d'un sens très aiguisé de la progression dramatique »². Chez Vivaldi s'affirme l'importance du *recitativo secco* comme trame fondamentale du drame dans l'opéra vénitien par la beauté et la pertinence des récitatifs. C'est le cas notamment dans la série qui décrit la folie, pivot central du drame, où Orlando dialogue avec l'orchestre sur tous les registres de la passion humaine, désespoir, ironie, exaltation, tristesse, violence. La folie est un cri de douleur et de désespoir, inconciliable avec le chant et la codification de l'*aria da capo*. Dans l'opéra vénitien du XVIII^e siècle, c'est donc l'*arioso*, à mi-chemin entre le récitatif et l'*aria*, qui deviendra le mode d'expression traditionnel de la folie. En 1727, Vivaldi est de retour à Venise au terme d'un brillant périple entre Milan et Rome et veut consolider sa reconquête de la Sérénissime en opposant au modèle napolitain l'image forte d'un opéra vénitien rénové. S'il résiste encore à la prochaine victoire des « rossignols » napolitains³ sur l'ancienne capitale de l'opéra, Vivaldi se tient aussi à l'écart des courants réformateurs de Zeno et de Métastase avec la complicité de Grazio Bracciolini. Nous avons vu que le librettiste se posait en défenseur de la réforme arcadienne. Avec *Orlando furioso* pourtant, il fait éclater le schéma conventionnel du *dramma per musica* en bousculant la hiérarchie classique des personnages et en superposant les actions dramatiques, au moment même où les règles de l'opéra réformé sont en train de se définir puisque le modèle fait autorité entre 1725 et 1760. Le traitement du récitatif par Vivaldi qui en fait, non pas seulement le moteur de l'action, mais le terrain d'expression du sentiment, appartient à une tradition en partie démodée en son temps.

¹ Isabelle Moindrot, *L'opera seria ou le règne des castrats*, Paris, Fayard, 1993, p. 218.

² *Ibid.*, p. 141.

³ Si Vivaldi avait préféré la contralto vénitienne Lucia Lancetti à un castrat pour incarner *Orlando*, Haendel, lui, confiera le rôle principal à Senesino, six ans plus tard.

Vivaldi interprète les épisodes du livret comme des occasions instrumentales autrement dit orchestrales, connotées par des expédients harmoniques qui distinguent ce que nous pourrions définir comme des fondamentaux dramaturgiques : l'amour, la pitié, la folie, la colère, la joie.

Vivaldi et Braccioli vont dans le même sens : sur le plan diégétique, la folie, comprise comme l'illusion des apparences, emporte tous les personnages de l'île jusqu'à la résolution finale. Rappelons que le dernier livret ne fait plus apparaître le qualificatif réducteur de *furioso*, mais le héros *Orlando* pris dans sa complexité. Vivaldi, s'il respecte encore la structure de l'*opera seria*, commence à fissurer les limites des codes musicaux. À la fin du siècle, c'est la musique qui prendra le pas sur les paroles, et dans une radicalisation du phénomène, un compositeur français¹ composera *Le Délire*, l'état étudié remplaçant le héros atteint par celui-ci, opéra dans lequel « l'emploi d'harmonies peu usitées, ou même l'absence d'harmonie, sont le fil conducteur incongru qui marque l'œuvre entière du sceau de la folie »².

Magie et magicien

Vivaldi et Haendel ont en commun un attachement à l'opéra baroque qui se manifeste dans le choix de livrets anciens³ aux textes non classiques et permettant l'emploi de machineries créant l'illusion, bannies par la réforme arcadienne. Ainsi le rocher sur lequel se trouve Orlando, s'écroule et se transforme en caverne aveugle où il est prisonnier (Vivaldi, II, 8), la course poursuite d'Orlando pourchassant les amants surpris se termine par l'enlèvement d'Angelica sauvée par des Génies sur leur char de nuages (Haendel, II, 9 et 10), Génies qui s'engouffrent bientôt dans la grotte que fait apparaître Zoroastro (Haendel, III, 6), le rocher sur lequel se trouve Angelica est transformé (à vue) en un merveilleux temple (Haendel, III, 8). Ces prodiges sont le fait de la magie de Zoroastro, personnage extraordinaire, sur le plan scénique comme sur le plan musical. Ce personnage, caractéristique des Lumières, a une double origine chez Haendel. Il est le démiurge qui remplace l'Atlante de Steffani⁴ ou de Rospigliosi, celui qui tire les ficelles du héros qui ne parvient pas à se vaincre

¹ Il s'agit d'Henri Montan Berton (en 1799), qui compose également *Montano et Stéphanie* (1803), adaptation de l'histoire d'Ariodante et de Ginevra.

² Patrick Taïeb, « Les conceptions esthétiques de H. M. Berton », *Revue de musicologie*, tome 78, 1992, n°1, p. 67-107, cité par Claire Chevrolet, *op. cit.*, p. 67.

³ Vivaldi reprend le livret de 1713, comme nous l'avons vu. Haendel reprend *Orlando ovvero la Gelosa pazzia* de Carlo Sigismondo Capece pour l'opéra (perdu) de Domenico Scarlatti représenté à Rome en 1711.

⁴ On peut imaginer qu'il a eu connaissance de l'opéra de Steffani, qui l'a recommandé pour lui succéder au poste de Maître de Chapelle à Hanovre, entre 1710 et 1712.

lui-même, Orlando devenant le Ruggiero de l'épopée, gouverné par le magicien, mais avec un objectif inverse. Atlante n'avait qu'une idée en tête : écarter son protégé des combats, afin de déjouer le sort qui lui prédisait la mort, à la naissance d'un fruit de son union avec Bradamante. Zoroastro, au contraire, invite Orlando à « combattre pour la gloire », dont il s'est détourné pour l'amour, dès la première scène de l'opéra. Mais il est aussi l'héritier des Zoroastro associés, au XVIII^e siècle, à Sémiramis, souvent un roi rival qui courtise la reine ou combat Ninus. Reinhard Strohm évoque une influence plus proche de Haendel que les *Semiramide* italiennes : le *Ninus und Semiramis*, de Schürman sur un livret de Johan Ulrich König, à Hamburg, en 1730¹.

L'héritage comique de Haendel

À la différence de Vivaldi, Haendel retravaille en profondeur le livret de Capece en réduisant drastiquement la quantité textuelle : 630 vers tirés des 1633² de l'original. Cette limitation du texte semble répondre à l'exigence de fournir, dans chaque séquence de chant, un mot clé à interpréter musicalement : tempête, guerre, gloire, comme il le fait dans la majeure partie de ses livrets.

Plusieurs des derniers livrets de Haendel sont empruntés au patrimoine vénitien, comme *Serse* – dont le livret de Silvio Stampiglia pour l'opéra de Giovanni Bononcini était lui-même tiré de celui de Nicolò Minato mis en musique par Francesco Cavalli en 1654 et *Deidamia*, *La Finta pazza*, dont nous avons parlé. L'origine de la folie d'Orlando a donc des sources comiques – déguisement, travestissements, folie feinte, jeu de réécritures. On trouve aussi une reprise du paradigme dans la versification : les strophes de vers *sdrucchioli* étant traditionnellement associés aux puissances infernales³. Reinhard Strohm relève trois aspects de la folie chez Haendel qui pourraient avoir des sources comiques⁴ : d'abord, la confusion de ses partenaires avec des personnages bas, voire des animaux – il envisage que Haendel ait vu la pièce de Cicognini en 1707 à Rome, ce qui l'aurait poussé à imaginer le personnage de Dorinda, absent de Capece comme nous l'avons vu, avec l'influence de son interprète vers le comique –, ensuite, la rencontre avec les puissances infernales, élément commun à Bonarelli,

¹ Reinhard Strohm, *Essays on Handel and Italian opera*, op. cit., p. 263.

² Daniela Goldin, « Libro e libretto : definizione e storia di un rapporto », in Maria Silvia Tatti (cur.), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal Settecento al Novecento*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 11.

³ Cf. Wolfgang Osthoff, « Musica e versificazione : funzione del verso poetico nell'opera italiana », in Lorenzo Bianconi (cur.), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 126-128 et Ellen Rosand, *Opera in seventeenth-century Venice, The Creation of a Genre*, Los Angeles, University of California Press, 1991, chap. 11.

⁴ Reinhard Strohm, *ibid.*, p. 259.

Cicognini et Capece, mais aussi à Lully. Cette dernière influence est d'autant plus manifeste que dans la musique même, le musicologue repère dans la scène de folie (II, 11) une reprise du « tempo di Gavotta » de Lully (acte IV) qui était copié dans les parodies – dont la musique est imprimée en 1730 et à nouveau en 1731 pour une utilisation en vaudevilles¹ et donc circulait aisément. Ce double filtre – musique populaire déjà reprise par Lully et sa réécriture en vue d'une parodie, avec ou sans le monologue « Ah, je suis descendu dans la cave », fait donc peser une « charge » comique sur l'opéra de Haendel. Enfin, son héros a des affinités avec le *miles gloriosus* de Plaute amplifié par Perillo à Naples. En effet, si Orlando a bien des airs de bravoure, ils sont pris en décalage avec la tradition : ainsi le « *Fammi combattere/mostri e tifei/nuovi trofei/se vuoi del moi valor* » (I, 9) n'annonce que la destruction de la maison de la bergère comme tout trophée et preuve éclatante de sa valeur : il a beau se comparer à Hercule et Achille (I, 3), il ne leur ressemble que dans leurs moments non héroïques. Mais il s'agit d'un personnage ambigu, et en cela Haendel fait preuve d'une fidélité paradoxale à l'Arioste, de la part d'un compositeur qui a probablement réécrit lui-même le livret de Capece pour un public dont la connaissance de la langue italienne était limitée. Ce type de personnage était déjà défini comme le nec plus ultra comme paradigme donné par Giulio Strozzi dans *La Delia*, en adresse aux lecteurs :

Ho introdotto qui l'illaredo de' Greci, e questi sarà il giocoso Ermafrodito, personaggio che tra la severità del tragico e la facezia del comico campeggia molto bene sulle nostre scene.

C'est d'ailleurs une résolution dramatique de la folie ambiguë qui fera les beaux jours des plus grands opéras du XVIII^e siècle.

Le traitement de la folie chez Haendel : un cas à part ?

Pour les classiques, qu'il s'agisse de la tragédie lyrique française ou de l'opéra *seria* italien qui régnait en maître dans le reste de l'Europe, le fou est hors raison. Il n'entre sur la scène lyrique qu'au prix de nombreuses concessions : il excède le cadre des passions tragiques habituelles qui sont, elles, susceptibles d'être maîtrisées par la raison. Pour les romantiques, le fou est au contraire le héros idéal et symbolique du drame musical. Entre les deux, il y a l'*Orlando* de Haendel².

¹ *Ibid.*, p. 261-262.

² Claire Chevreton, « Roland ou le fou par amour », in Haendel, *Orlando, L'Avant-Scène Opéra n°154*, 1994, p. 62-69.

Le trait le plus étonnant pour la critique est souvent le voile d'ironie qui enrobe les affres de ses héros, on parle de « tendre distanciation », de mélange de *serio* et de *buffo* qui refuse de dire son nom. Alors que l'opéra métastasien est bien en place, Haendel s'en détache.

Au lieu d'exclure le fou, on l'aide à se retrouver lui-même :

Angelica

Mi fa pietà, ed ingrata
Mi crederei
In non averlo amato,
Se l'amor fosse arbitrio, e non un fato.
Pure se Orlando, ah, il concedete, oh Numi !
Non fosse più dal suo furore oppresso,
Vorrei sperar, che vincere se stesso. (III, 4)

Chez Haendel, comme chez Vivaldi, la flexibilité formelle épouse la folie dévastatrice de l'amour, qui justifie que ne soit pas respectée la régularité du schéma métastasien. Comme Vivaldi, il exploite le vide théorique du récitatif négligé par l'*opera seria*, revenant à une utilisation du récitatif proche des premiers balbutiements de l'opéra. Dans la scène de la folie (II, 11), Orlando fait apparaître les Enfers, Charon et Cerbère sous forme d'hypotypose lorsqu'il décrit les hallucinations auxquelles il est en proie au cours d'un *recitativo accompagnato* qui se transforme en *arioso*, puis en *aria* qui évite le traditionnel *da capo*.

Dans l'opéra londonien, Orlando est tiraillé entre activité militaire et amour. La folie en reste à une suggestion des possibles car le magicien providentiel est là pour lui faire retrouver la raison. Si le *lieto fine* de l'opéra selon Métastase est respecté, si la passion est vaincue, ce n'est que grâce à l'intervention d'un *deus ex machina* qui prive le héros d'un véritable combat avec lui-même, traduisant une inquiétude métaphysique là où les vertus moralisatrices du drame métastasien auraient exalté la confiance dans la perfectibilité de la nature humaine. Dans tous les cas d'expression du *dramma per musica* italien de notre corpus, c'est donc la magie pure qui vient sauver le personnage de la folie. On se rappelle que chez l'Arioste, Astolphe monté sur l'hippogriffe est allé sur la lune chercher la flamme de la raison de Roland. Chez Vivaldi, Astolphe raconte son voyage sur la lune, expliquant la guérison simultanée de Roland : le temps du récit remplace celui du voyage (III, 13). Le librettiste anonyme de Haendel réactualise un personnage déjà présent chez l'Arioste : le magicien Zoroastre pour sauver le paladin. Il s'agit d'une résolution magique même si Zoroastro n'est pas un magicien comme les autres. Le mage perse Zarathustra, figure de prophète à mi-chemin entre histoire et légende, fascine les esprits du siècle des Lumières, jusqu'à Mozart qui en fait le héros de sa *Flûte enchantée*, justement en tant que philosophe

représentant une forme de sagesse universelle. La résolution tient autant du sommeil, comme chez Lully, que des incantations magiques de Zoroastro.

Le sommeil est l'une des manifestations de fuite les plus typiques de l'esthétique baroque de l'opéra vénitien à la tragédie lyrique française : nous en avons des exemples dans l'œuvre de Cavalli (*Giasone, Xerse, La Calisto*) et de Lully (*Atys, Roland, Armide*). Cohérent dans son maniérisme qui le pousse à choisir des livrets déjà anciens, Haendel reprend abondamment le thème en amplifiant sa portée ambivalente (là où la magie confine avec une psychanalyse avant l'heure). C'est toujours au moment où il est accablé par la culpabilité que le héros haendélien succombe à un sommeil plus ou moins magique, qui devient la métaphore de la catharsis dans laquelle se résout un état névrotique parvenu à son comble. Comme Orlando qui sombre après avoir assassiné, du moins le croit-il, Angelica e Medoro, Arsace, coupable de trahison amoureuse, s'endort dans la *Partenope* et l'usurpateur Grimoaldo fait de même dans *Rodelinda*. Le sommeil de Roland est certes le fait de la magie de Zoroastro mais ce mage est tout autant hypnotiseur et purge le héros de toutes ses passions.

La folie réformée : Gluck et l'*Iphigénie en Tauride*

Comme nous l'avons vu, Vivaldi et Haendel sont novateurs en exploitant dramatiquement et musicalement les récitatifs qui restent peu exploités dans la première partie du siècle. Une des ambitions des réformateurs est justement de dépasser le règne et l'enfermement de l'air pour faire entrer cette passion destructrice dans l'opéra. Parallèlement, les scènes de folie changent de statut : il ne s'agit plus de folie amoureuse, dans un contexte merveilleux et galant, mais de folie sacrée où la puissance des dieux masque à peine le travail surnois de la culpabilité. Oreste demeure, à ce titre, le meilleur représentant de la folie néo-classique.

Le fou protagoniste du ballet romantique

Le fou représente l'occasion de scènes spectaculaires et revient logiquement à l'honneur dans le grand ballet romantique, où le personnage est le héros éponyme, incarné par le chorégraphe¹. Le ballet héroïque de Domenico Le Fevre intitulé *Orlando furioso* fait la part belle à la magie, pratiquée par Angelica comme par Morgana. Orlando perd la raison à la fin du deuxième acte, mais il est présenté dans le premier comme un héros victorieux au sommet

¹ *Orlando furioso ossia Gli amori d'Angelica e Medoro, ballo eroico pantomimo in tre atti*, composé par Domenico Le Fevre in *Cleopatra, melodramma serio in due atti*, de Luigi Romanelli, Milano, Tipografia dei classici italiani, contrada di Santa Margherita, 1808, p. 62-79 (musique de Josef Weigl, Teatro alla Scala).

de sa gloire. C'est justement la raison pour laquelle il est isolé et jaloué par les autres paladins, qui défendent Medoro attaqué par son rival dans le troisième acte. Comme dans certains opéras des siècles précédents, il est donc exclu par les autres personnages. Paradoxalement, ce n'est pas sa folie qui le rend indésirable, mais sa valeur héroïque, faisant de lui un être exceptionnel mais pathétique en même temps. Sa folie constitue le point culminant du ballet et donne lieu à une performance du premier danseur, qui est aussi le compositeur. En outre, dans la logique du XIX^e siècle, il tombe, vaincu par la violence de sa propre frénésie. La magie n'intervient qu'en second lieu. Morgana, n'obtenant pas d'Amour qu'il change de cible, décide de le rendre à la gloire. Les Dieux sont les vainqueurs et les sauveurs, mais pour des raisons bien basses : c'est une Morgana vexée qui engage Orlando, faute d'amour, à préférer la gloire. Le fou de Domenico Le Fèvre est bel et bien, à l'instar des Ariodante du XIX^e siècle, un héros romantique trahi et jaloué, dont la victoire finale nécessite un petit coup de pouce du destin, que celui-ci prenne la forme d'une fée ou d'un chevalier revenant, Morgana pour Orlando, Rinaldo pour Ariodante.

L'originalité du ballet de Domenico Le Fèvre est d'autant plus claire que, vingt ans après, Giuseppe Sorentini¹ reprend presque à l'identique la trame mais avec deux modifications significatives. Les paladins, jaloux de la gloire d'Orlando, ont disparu de ce livret. La résolution par la magie est moins ironique : Morgana paraît plus sincère dans son aide à Orlando vers le retour aux armes. La magicienne fait apparaître la Gloire, à la vue de laquelle Orlando retrouve la raison de façon plus autonome que chez Le Fèvre. L'attention portée à la folie, dans son explosion comme dans sa résolution, n'en est que plus patente.

Une attention tardive à la folie : *Angelica e Medoro ossia l'Orlando*²

Nous finissons notre parcours par un exemple de théâtre qui continue tardivement à dépendre d'un gouvernement comme le Teatro Regio de Turin, annexe du Palais Royal³. Il s'agit d'un lieu où le public le plus aristocratique préfère l'*opera seria*, plus noble et digne de son rang et où le souverain choisit les sujets, approuve les livrets, et peut, comme Carlo Felice, aller jusqu'à exiger moins d'airs et plus de morceaux orchestrés.

¹ *Angelica e Medoro, azione mimica in tre atti*, d'invenzione di Giuseppe Sorentini, intermède à l'opéra *Danao re d'Argo, dramma serio per musica* de Felice Romani, musique de Giuseppe Persiani, Firenze, Stamperia Fantosini, 1828, p. 22-28 (musique de L. M. Viviani, Teatro della Pergola).

² *Angelica e Medoro ossia l'Orlando, dramma per musica* de ?, Torino, Derossi, 1811 (musique de Giuseppe Nicolini, Teatro Imperiale).

³ Cf. John Rosselli, « Le système de production 1780-1880 », in *Histoire de l'opéra italien*, Vol. 4, Liège, Mardaga, 1992, p. 86-87 ; p. 106-107.

Ce librettiste inconnu accorde une attention tardive à la folie, mettant en scène un exemple de retour au Catai, où Roland a réussi à suivre les amants libres :

La sola azione adunque, tratta dall'additato poema, che dia alimento al presente dramma, si è l'amore di Orlando verso di Angelica, convertito in furore allora che si vidde deluso, e venne in cognizione, che amante, e sposa di Medoro era divenuta¹.

La primauté est accordée au spectaculaire et au décoratif, bien que dans les limites du vraisemblable. Ainsi, une note justifie la description des corps de l'armée d'Osmonte, représentés par des figurants :

Non parrà strana questa distribuzione di truppe, se vuolsi considerare, che ella è diretta a render più decorosa la scena, e non esser impossibile, che un Re potente avesse anche in quei tempi al suo soldo falangi di Mori, e corpi di corazzieri.

Comme les ballets, ce livret qui se ressaisit des sujets anciens – le retour d'Angelica au Catai, qui avait fait les beaux jours de l'opéra baroque vénitien et les amoureux d'Arcadie, menacés par le fou vite écarté de la tragédie lyrique ou de l'*opera seria* classique –, mélange les intrigues précédentes avec les thématiques propres au romantisme. C'est le grand retour de la figure du père, qui promet sa fille à Orlando, victorieux sur le champ de bataille et sauveur de son empire. Seulement, la fable pastorale résiste, et les amoureux Angelica et Medoro se sont juré fidélité au milieu des cabanes de bergers. Mais Medoro n'est pas indigne de la fille du roi : c'est tout de même lui qui l'a ramenée saine et sauve jusqu'au lointain Catai. La folie joue le rôle de *deus ex machina*. Orlando, sombrant dans la folie en voyant les mots d'amour d'Angelica et Medoro sur les arbres, sombre en même temps dans la mer, où il se jette, non pas pour la traverser, des côtes méditerranéennes vers l'Afrique, mais pour y disparaître à jamais, permettant à Osmonte d'être délié de sa promesse et de donner sa fille à celui qu'elle aime, épargnant à la belle le recours à des dérèglements psychiques pour obtenir satisfaction. Cet exemple confirme la règle de la disparition du personnage sur la scène romantique et nous amène à nous demander pourquoi Orlando disparaît de la scène au profit d'autres fous ou plutôt de folles.

Dès l'origine, la folie est plutôt féminine (à Venise) et plutôt feinte, donc souvent comique. Les antécédents de la folie au masculin sont les héros en colère comme Achille ou

¹*Angelica e Medoro ossia l'Orlando, dramma per musica* de ?, Torino, Derossi, 1811 (musique de Giuseppe Nicolini, Teatro Imperiale), p. 6.

véritablement fous comme Hercule, pas nécessairement comiques. Mais cette folie est déjà exceptionnelle en son temps. Orlando représente une parenthèse dans la filiation de Deidamia à Lucia, de Giulio Strozzi à Cammarano et Donizetti. Il est une anomalie dans les genres musicaux tragiques des XVII^e et XVIII^e siècles mais ne franchit pas le seuil du drame romantique. Si sa folie est intrinsèque au personnage, qui doit se vaincre lui-même, étouffer en son sein cet amour excessif qui, de sage, l'a rendu fou, les folles romantiques, comme les folles vénitiennes ou franco-italiennes de la fin du XVIII^e siècle – Deidamia et Nina –, sont contrariées dans leurs passions par la raison sociale, qu'elle soit représentée par le père ou le frère, et sont traitées en victimes d'un système. Elles sont seules dans leur délire et observées par un entourage compatissant. La folie d'Orlando, envers de la sagesse dans l'imaginaire de la Renaissance, se répand sur tous les personnages et se résout en même temps que l'intrigue, comme chez Braccioli. C'est une des raisons qui explique ce qui pourrait sembler un paradoxe : les conditions idéales pour un véritable développement de la folie serait le trio formé avec les deux amoureux mais dans les livrets qui choisissent cette configuration, la folie n'est qu'accessoire, sauf pour le livret de Haendel. En revanche, elle est davantage développée dans les « folles journées » que constituent les opéras où plusieurs des intrigues principales de l'Arioste se mélangent, comme ses différentes portées.

Bien entendu, même dans les réécritures qui la développent véritablement, comme chez Haendel, on peut considérer que le fou est exclu. Ainsi, la mise en scène de Pierre Audi va jusqu'à accentuer le trait en faisant de l'acte II un rêve d'Orlando, parenthèse dans une réalité diégétique où il est le preux chevalier qui a sauvé Isabella. Mais dans ce cas encore, le personnage se livre à un combat héroïque contre lui-même, pour surmonter grâce à la raison son moment d'égarement.

Les romantiques ne représenteront pas le fou, mais plutôt la folle, l'exhibant jusqu'à l'excès, en même temps qu'au XIX^e siècle « les philosophes et les médecins oseront ouvrir les grilles des prisons et considérer le fou comme un homme malade et non plus comme une bête ou un criminel »¹. En outre, la question des sujets est fondamentale : les romantiques empruntent à l'histoire et à l'ancrage social pour mettre en scène le sacrifice des femmes, non pas par nature, mais imposé par la société. Par ailleurs, la folie associée au pouvoir ne fait pas rêver, ne participe pas des fantasmes de notre société, ce qui est peut-être une des raisons de la disparition d'Alcina, qui appartient aux dieux plutôt qu'aux hommes. Le romantisme, pour

¹ Claire Chevolet, « Roland ou le fou par amour », in *Orlando*, Haendel, *L'Avant-Scène Opéra n°154*, 1994, p. 62.

accepter la folie pure, rejette le tragique et ses dieux. Le fou ne peut être ni puni, ni guéri par une instance divine. Seuls les hommes, s'ils en sont capables, seront habilités à le soigner. En cela, les opéras de Haendel et Haydn sont novateurs. Le recours à la magie n'appartient pas au merveilleux tragique. Elle relève d'une symbolique humaniste qui retire le pouvoir aux dieux pour accorder aux hommes la maîtrise de leur destin, idéalement¹. La magicienne Alcina de Haydn n'est plus une fée de tragédie lyrique ou d'*opera seria*, et possède des vertus humaines qui font d'elle le double féminin de Zoroastro. Toutefois, *stricto sensu*, de ce point de vue-là, les livrets de Braccioli et même ceux de Haendel ne peuvent pas être des représentants de l'*opera seria*, dans la mesure où, même symbolique, c'est la magie qui apporte aux hommes la résolution finale, urne de Merlin chez Braccioli, incantations de Zoroastro chez Haendel.

Mais si la folie est toujours à la limite du comique, déclenchant chez le spectateur un rire parfois inexplicable, c'est parce qu'elle dérange : quelle que soit sa résolution, on perçoit toujours l'homme derrière le héros. Ainsi d'après Eric Douchin, « la folie introduit une rupture brutale dans l'ordre des rapports humains, dans la mesure où les règles qui interdisent ou encadrent strictement l'usage de la violence se trouvent complètement transgressées [...] La déchéance du héros ne peut dès lors que susciter la pitié de ceux qui l'entourent : c'est son humanité même qui semble s'effacer »². Le philosophe explique le succès de l'Arioste sur la scène de l'opéra par l'inquiétude fascinée du spectateur pour le risque de la déraison, menace toujours présente, puisque « c'est dans ce que l'individu a de plus humain qu'est à chercher l'origine du délire qui le précipite dans l'animalité ». Dans l'histoire des représentations opératiques, Orlando suit un cheminement d'un comique possible au XVII^e siècle vers le sérieux. Mais même dans ses adaptations comiques, il garde un caractère sublime, dans lequel nous pourrions voir une forme de résistance d'une intertextualité au-delà de l'Arioste et de ses réécritures opératiques. Comme le montre François Suard, ce n'est que chez Boiardo et chez l'Arioste que Roland devient amoureux, puis amoureux fou. Dans les gestes médiévaux, il est chaste, toujours inaccessible à la tentation féminine, par fidélité à une hypothétique fiancée, Aude, ou par une impuissance suggérée. L'adaptation du héros par Boiardo, et plus encore par l'Arioste, constituait donc une dégradation – ou humanisation, du guerrier sans reproche. Les premières adaptations opératiques, comme les parodies, jouent sur la perception de la folie par

¹ Nous y voyons une distinction sensible, même si, en fin de compte, la résolution magique peut souvent être prise au sens métaphorique d'une victoire de l'esprit et de la raison, qu'ils s'incarnent dans le sommeil (Quinault), l'urne de Merlin (Braccioli), l'eau du Léthé (Nunziato Porta), baguette ou simple présence d'Alcina, baguette ou anneau de Morgana.

² Eric Douchin, *L'opéra et l'oreille du philosophe*, Paris, Honoré Champion, « Musique-musicologie », 2000, p. 78-79.

toute société bien pensante, tantôt objet de moquerie, tantôt condamnée moralement. Pourtant, dans l'évolution des adaptations lyriques, alors même que le genre comique prend de l'ampleur et acquiert une légitimité nouvelle, le personnage échappe aux bouffons et se détache, au terme d'une histoire qui rejoint sa fortune littéraire.

C'est ce qui constitue une différence fondamentale avec Alcina qui n'a pas d'existence en dehors de l'Arioste et peut devenir une enveloppe, celle de la magicienne, dans laquelle on peut glisser un contenu en fonction des besoins du genre d'arrivée, ce qui lui donne une flexibilité qui confine au comique, jusqu'à devenir un personnage véritablement *buffo*.

II. Alcina ou la magie du spectacle

Nous l'avons constaté dans tous ses lieux de production, le lien entre les différentes formes d'opéra tient à sa définition même, dont l'allégorie est le palais enchanté. Nous reprenons les propos de Roberta Ziosi, qui, dans l'introduction à son article sur le *Roland furieux* dans les livrets d'opéra, définit ainsi l'opéra :

Entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, sur les routes conduisant d'Italie au reste de l'Europe, on vit apparaître un château imaginaire doué d'une extraordinaire capacité à déplacer ses fondations d'un lieu à un autre, à croître et à changer de forme en englobant dans son architecture de nouveaux savoirs, de nouveaux arts et de nouvelles cultures. De Florence à Rome, de Venise à Mantoue, de Ferrare à Paris, Dresde, Londres, Vienne [...], se croisent les destins de personnages réels et imaginaires, de poètes et de lettrés, de mauvais et de bons musiciens, d'acteurs tragiques et comiques, de chanteurs et de cantatrices, d'impresarios, de peintres, d'architectes, d'ingénieurs, de sculpteurs, de danseurs, d'Eurydice, d'Orphée, d'Armide, d'Angélique, de Renaud et de Roland. En réalité, c'est sur la dramaturgie même de leurs parcours que le château s'est édifié et qu'il s'est modelé pour atteindre notre siècle. C'est dans l'entrelacement de leurs destins que s'est développée l'une des formes les plus représentatives de la pensée artistique et de la culture théâtrale et musicale occidentales : l'opéra¹.

Le démiurge qui règne sur ce palais, c'est Atlante, et, au départ, Alcina n'est que son instrument, un subterfuge supplémentaire, celui de l'île enchantée, la dernière carte que le mage joue avant de capituler devant la fidélité de la femme guerrière et la nécessité du destin des Este. Mais peu à peu, derrière la magicienne, apparaît la femme qui était en germe chez l'Arioste. L'idylle entre Ruggero et Alcina est une parenthèse qui constitue une des incartades du preux chevalier avant son mariage avec la fidèle Bradamante. Mais elle est la dernière des aventures de la Circé ferraraise, du moins dans le cadre défini par l'Arioste. Dès l'épopée,

¹ Roberta Ziosi, « Les pérégrinations du chevalier, le *Roland furieux* à travers les livrets d'opéra », in *L'Arioste et les arts*, cit., p. 296.

l'ambivalence du personnage est soulignée par le conteur qui relativise la part de magie chez les enchanteresses, en partant de l'exemple d'Alcina¹. S'il hésite sur le remède à la passion trompeuse, anneau magique ou raison, c'est la deuxième qui l'emporte « plutôt » pour voir la réalité derrière le masque, discerner le vrai. La puissance de sa magie qui lui a permis de séduire Roger est justement ce qui la rend encore plus pathétique dans sa douleur, puisque cette dernière ne peut la tuer². Son martyre est donc éternel, d'autant plus qu'il est occulté par le poète qui laisse définitivement Alcina à sa peine pour suivre les aventures de Ruggero.

La magie entretient un lien privilégié avec l'opéra, à commencer par la définition du mot même « enchantement » :

Quand le mot « enchantement » est transporté dans l'ordre du sentiment amoureux ou de l'art, il peut être pris en bonne part : il ne désigne plus une contrainte surnaturelle – mais trompeuse – exercée sur le monde et sur les êtres, mais l'effet naturel d'un sentiment (l'amour) ou d'une réussite esthétique (la fête). Alors n'interviennent que les ressources de l'âme et de l'art humains, et l'illusion reste à peu près sous contrôle³.

L'histoire de ses réécritures montre une grande plasticité du personnage qui absorbe les caractéristiques des autres autant qu'elle les transforme physiquement dans les histoires (Astolphe en myrte, Bradamante en fontaine). Tantôt femme tentatrice comme Angelica, tantôt folle comme Roland, elle semble suivre les évolutions du genre opératique : de la séparation des genres à l'affirmation du comique. Pourtant, elle ne franchit pas le cap du siècle dans les grands opéras du XIX^e siècle. Chez Haendel, comme chez Vivaldi, elle devient d'autant plus émouvante et pathétique qu'elle perd ses pouvoirs magiques, symptôme d'une évolution de l'opéra vers des héroïnes plus réalistes. Alcine est la dernière magicienne de Haendel et éclaire les derniers feux de l'*opera seria*, lorsque l'*opera buffa* pratiquera la dérision du vieux *seria* et en particulier de ses héroïnes favorites : les magiciennes.

¹ « Oh, combien d'enchanteresses, combien d'enchanteurs sont parmi nous, que nous ne connaissons pas, et qui, par leur adresse à changer de visage, se sont fait aimer des hommes et des femmes ! Ce n'est pas en évoquant les esprits, ni en observant les étoiles, qu'ils font de tels enchantements ; c'est par la dissimulation, le mensonge et les ruses, qu'ils lient les cœurs d'indissolubles nœuds.

Celui qui posséderait le talisman d'Angelica, ou plutôt celui de la raison, pourrait voir le visage de chacun dépouillé de tout artifice et de toute fiction. Tel nous paraît beau et bon, qui, le masque tombé, nous semblerait peut-être laid et méchant », VIII, 1-2.

² « Alcina s'enfuit, et sa malheureuse armée reste prisonnière ; et sa flotte, brûlée, mise en pièces, est dispersée. Elle ressent toutefois plus de douleur de la perte de Ruggero que de toute autre chose. Nuit et jour elle gémit amèrement sur lui, et ses yeux versent des pleurs à son souvenir. Pour terminer son âpre martyre, elle se plaint de ne pouvoir mourir », X, 55.

³ Jean Starobinski, *Les enchanteresses*, Paris, Seuil, 2005, p. 16.

1. La naissance de l'illusion

La magie comme métaphore de l'opéra-spectacle : les plaisirs de l'île enchantée à la cour de France

Eugenio Garin¹ prend comme exemple du ballet de cour le *Ballet comique de la Reyne*, représenté à Paris en 1581, où les dieux arrachaient Ulysse et ses compagnons aux maléfices de Circé, qui était amenée captive devant le roi de France. Dansé le 15 octobre 1581, dans la grande salle du Petit-Bourbon, devant une foule considérable, ce ballet offre l'heureuse synthèse des apports italiens et français². Le terme de ballet « comique » signifie ballet-comédie, fusion nouvelle entre danse géométrique et action dramatique. Près de dix mille personnes assistent aux maléfices et à la défaite de la magicienne Circé, dans un décor simultané représentant les bosquets de Pan, les jardins et la grotte illuminés, la voûte dorée resplendissant au milieu des nuées. Après l'ouverture en musique, un gentilhomme surgit des jardins enchantés et sollicite la protection d'Henri III, assis sur son trône, devant lequel évolueront pour le *grand ballet* final dryades et naïades, dont la reine, exécutant quarante figures géométriques. Musique et danse cessent ici d'interrompre l'action pour y participer, contrairement à ce qui se passe dans les pastorales de Ferrare, les mascarades à Florence ou à Venise. Par son originalité et son faste inouï, ce spectacle unique jouit d'un renom exceptionnel. Ainsi le paradigme de la danse française est déjà une magicienne, à laquelle Alcine empruntera de nombreux traits.

Un prologue à la naissance de l'opéra : *Il palazzo d'Atlante*

Le prologue du *Palazzo d'Atlante* met en scène un dialogue entre les trois arts qui président à la naissance de l'opéra : Peinture, Poésie et Musique.

La pittura

L'una e l'altra sorella,
Musica e Poesia
Mentre ogn'una desia
la commedia novella
onde ...

La musica

A me pur sia giocondo
Lungi dall'orme altrui
Segnar la strada [...]

¹ Eugenio Garin, *L'homme de la Renaissance*, Paris, Seuil, 1990, p. 158.

² Nous reprenons ici la description faite par Marie-Françoise Christout, in *id.*, *Le ballet occidental, naissance et métamorphoses XVI^e-XX^e siècles*, Paris, Desjonquères, 1995, p. 15.

Io do legge a gli affetti.
La magia
Ingegnoso drappello, a voi mi chiama
Dolce desio di vagheggiare uniti
Con triplicato vanto i vostri fregi.
[...]
Voi nel cielo della fame
Ove spiegaste i vanni
Imprimerete d'onor ombre lucenti,
e con opre possenti
avezze siete a trionfar degli anni.

Le véritable thème de la représentation est exposé par le personnage de la Magie, venue apaiser une querelle entre Peinture, Poésie et Musique qui préparaient un nouveau spectacle. La magie constitue donc le lien mais aussi la condition de la création lyrique :

Taccino le vostr'ire,
cessino omai le liti,
ingegnoso drappello. A voi mi chiama
dolce desio de vagheggiar uniti
con triplicato vanto i vostri fregi. [...]
Eccovi la Magia.
Ma se ignota pur giungo a voi
d'appresso,
nuovi già non vi sono gl'effetti e l'opre
che sogliono ben spesso
le vostre rime, i color vostri e'l canto
l'alme ingannar con diletto incanto.

Le but clairement exprimé du spectacle est en réalité dans l'art de tromper et dans l'enchantement que peuvent garantir ensemble ces trois arts. Au-delà des intentions didactiques fictives, reste la reconnaissance du caractère divertissant du théâtre en musique, apprécié comme le meilleur qui soit envisageable. Dans le fonctionnement même du palais où les murs ont des oreilles (II, 3 et 4), on perçoit la préfiguration du lamento adressé au personnage mais surtout au spectateur. L'*azione scenica* est aussi le lieu de rencontre entre les magiciens de l'épopée (II, 10) : la prédiction d'Atlante à Angelica, augurant sa rencontre avec Medoro, est annonciatrice de sa fortune à l'opéra. Le palais enchanté, à l'intérieur de la diégèse, apparaît comme un lieu de délices (II, 12, 17), au même titre que l'île d'Alcina et le jardin d'Armida. Si Atlante est contraint de révéler ses ficelles, l'illusion cédant le pas devant les armes (III, 2), dans la dernière scène, c'est le magicien lui-même qui défait ce qu'il avait

créé. Comme chez l'Arioste, c'est Astolphe qui détruit ou fait disparaître provisoirement le palais enchanté grâce au livre de Logistilla¹.

Illusion et jeux de miroir

La magicienne de Saracinelli et Caccini est d'emblée au cœur de la problématique liée à la magicienne, derrière laquelle, contrairement à Atlante, se dévoile très vite la femme. Dans cette adaptation fortement marquée par la scène d'amour entre Armida et Rinaldo chez le Tasse, on ne sait plus quel personnage est victime de l'illusion. Elle demande à Ruggiero de se regarder à travers elle et d'y lire la joie et la douleur qu'il a le pouvoir de faire naître :

Specchiati in questo viso
Ove la gioia, e'l riso havean la fede,
Vedrai la tua mancanza, e la mia fede,
e che tra pene, e doglie
Quanto ha di mesto il mondo ivi s'accoglie

Son visage et ce qu'il exprime devient un miroir du monde et de ses contradictions. Insensible au visage de la femme aimante, Ruggiero devra affronter la figure qui est le double du bouclier d'Atlante :

Qual animo sì forte
Potrà mirar d'Alcina
L'adirato sembante ?

Mais elle est vaincue sur le terrain merveilleux par Melissa qui l'emporte, la condamnant, dans la lignée de l'Arioste, à errer désormais sans fin dans les limbes d'une existence entre pouvoir magique fragile et humanité touchante. C'est sur des paroles paradigmatiques de son destin sur les scènes lyriques qu'Alcina s'enfuit, sa barque se transformant en monstre marin ailé :

Fuggirò, fuggirò,
Poich'al fato
Dispietato

¹ « Ennuyé et las de tourner, il songe qu'il pourrait bien être dans un lieu enchanté, et il se souvient du livre que Logistilla lui a donné dans l'Inde pour qu'il puisse déjouer les enchantements dans lesquels il tombera. Il a toujours ce livre à son côté, il consulte la table, et voit tout de suite à quelle page est le remède. Le palais enchanté était décrit tout au long dans le livre. On y trouvait aussi les divers moyens de confondre le magicien et de dénouer les liens dans lesquels il retenait tous ces prisonniers. Sous le seuil de la porte était renfermé un esprit. C'était lui qui causait toutes ces illusions, tous ces prestiges. Il suffisait de lever la pierre de son sépulcre, pour voir le château réduit par lui en fumée », XXII, 16-17.

Contrastar non si può,
Fuggirò, fuggirò.

La fin de la pièce coïncide avec la destruction du décor, illusion qu'elle avait créée.

L'Alcina de Francesca Caccini nous permet de mettre à jour deux facettes de la magicienne, en fonction des filtres de l'*Orlando furioso* que nous prenons en compte. L'Arioste est d'abord filtré, en quelque sorte, par ses propres réécritures. Nous pensons aux *Cinque canti*, publiés posthumes par le fils de l'Arioste, Virginio, en 1545, en appendice de l'édition de l'*Orlando furioso*. Ces chants que l'auteur n'a pas choisi d'insérer dans son épopée sont centrés sur les personnages d'Alcina et de Gano. Alcina est alors associée à l'Envie et à Médée, et une baleine enferme tous les amants qui ont quitté son île (chant IV). Il s'agit donc d'une figure maléfique qui commande aux monstres marins. Mais l'Arioste est aussi filtré par son successeur, Le Tasse, qui fait de sa propre magicienne, Armida, une figure pardonnée au terme d'un cheminement initiatique où elle choisit de devenir mortelle par amour.

2. La tentation de la femme fatale

Une grande partie des caractéristiques qui nous amènent à choisir Alcina comme personnage bénéficiant d'un traitement à part, à l'instar d'Orlando, se retrouvent chez Angelica : une présence à toutes les époques et dans tous les genres, à la cour comme dans le théâtre public, une plasticité qui lui permet de se mélanger aux comiques mais de retrouver une splendeur dans le ballet romantique. Ces évolutions s'expliquent par leur traitement par l'Arioste, qui crée une appétence pour le destin de personnages dont le lecteur ne partage qu'un court instant. C'est justement sur ce point qu'on peut faire une première différence entre les deux personnages : si Angelica traverse une grande partie des vingt-trois premiers chants, Alcina n'en occupe que trois. En outre, Alcina, plus que tout autre personnage, par son statut de magicienne, favorise la réflexivité du genre spectaculaire et nous permet de traverser des questions poétiques plus larges que la question de la pastorale, à laquelle est attachée Angelica.

Alcina et Angelica, sœurs ennemies

Nous sommes à nouveau influencée par la lecture du Tasse où une seule magicienne, Armida, concentre exactement les mêmes attributs que les deux femmes-magiciennes de

l'Arioste. Comme Angelica, elle est envoyée pour disperser les rangs de l'armée chrétienne et entraîne des déserteurs à sa suite dans les bois. Comme Alcina, elle est envoyée par un autre magicien, Atlante devient Hidraot, elle envoûte un guerrier et en tombe amoureuse. Medoro acquiert une légitimité à épouser Angelica en voulant mourir, Armida obtient ainsi le pardon de Rinaldo.

Chez l'Arioste, les deux femmes sont rapprochées. La folie agit sur Orlando comme la magie sur Ruggiero, et lorsque le « sortilège » prend fin, Orlando voit enfin le vrai visage d'Angelica :

Poi che fu all'esser primo ritornato
Orlando più che mai saggio e virile,
d'amor si trovò insieme liberato ;
si che colei, che sì bella e gentile
gli parve dianzi, e ch'avea tanto amato,
non stima più se non per cosa vile. (XXXIX, 61)

Elles ne sont que les deux figures complémentaires d'un même sentiment, de même que la magie ou la folie ne sont que deux facettes du désir. Comme Alcina, Angelica attire les hommes dans ses filets :

Dico Rinaldo, il qual, come sapete,
Angelica la bella amava tanto ;
né l'avea tratto all'amorosa rete
sì la beltà di lei, come l'incanto. (XLII, 29)

Quel jugement moral ?

Dans les réécritures de la magicienne, on percevra, à chaque époque, un point de vue moral mitigé. L'Arioste était sans appel envers Alcina, comme envers Angelica. Si Alcina peut prendre la figure d'une coquette immorale, douée de pouvoirs magiques, sa défaite symbolisant la vanité de la beauté sensible, Angelica était plus insaisissable, depuis l'Arioste, et si sa feinte entache son honnêteté, elle reste la reine fidèle à un seul amour.

Angelica était déjà descendue de son piédestal chez un autre poète de la Cour de Ferrare, Vincenzo Brusantini qui, dans son poème au mètre de l'épopée, l'*ottava rima*, *L'Angelica innamorata*¹ (1555), conduisait le délicat personnage dans des aventures où elle devenait une virago impudique et corrompue, jusqu'à se donner au personnage le plus vil et ignoble de l'Arioste, Martano, gibier de potence, ami de la détestable Origille. Mais cette

¹ Cité par Giovanni Morelli, in *Il Medoro*, Francesco Lucio, Aurelio Aureli, a cura di Giovanni Morelli et Thomas Walker, Milano, Ricordi, 1985, p. XVIII.

connotation embarrassante s'évanouissait lorsqu'on découvrait que tout était le fruit de la baguette maléfique d'Alcina, enchantement qui, une fois rompu, laissait Angelica retourner auprès de son bien-aimé Medoro et renouer avec l'histoire que nous reconnaissons pour « véritable », celle de notre texte source.

Chez Métastase, la figure d'Angelica dans le décor pastoral est filtrée par la première apparition d'Alcina qui chez l'Arioste ramène ses filets remplis de poissons symbolisant les hommes capturés par ses chants de sirène. Lorsqu'Orlando lui demande où est Angelica, Licori lui décrit la scène :

Io la lasciai pur ora
Di quel limpido lago in su le sponde,
Che le sue placid'onde
Nella valle de' mirti aduna e stagna :
Fillide a me compagna
Le insegna i pesci ad ingannar coll'amo.

Medoro avait instruit la bergère sur la séduction féminine, Angelica apprend à son futur époux comment « tromper les poissons de son hameçon ».

Que les personnages soient séparés – chez Haendel, *Alcina* et *Orlando* –, ou partagent la même scène – chez Braccioli –, que le lien soit fait par le compositeur ou le librettiste, Alcina prend des facettes d'Angelica. Elle devient la bergère amoureuse : ainsi est-elle campée par Haendel par son premier air : « *Di', cor mio, quanto t'amai* ». Chez Haydn, elle deviendra la figure tutélaire des amours d'Angelica et Medoro, jusqu'à une identification d'où naît une comparaison qui rend la magicienne pathétique.

Alcina, figure tutélaire des amours innocentes

Chez Braccioli, Alcina envie le bonheur conjugal des amants enfin unis : « *Così potessi anch'io* ». Dans l'*Orlando furioso*, les deux femmes mentent et trompent par leur douceur apparente. Leur apparence est trompeuse car elles sont belles, et pourtant ce sont des furies. L'action du livret se déroule sur l'île de la magicienne Alcina qui, bien que vieille et laide, réussit grâce à ses sortilèges à paraître jeune et belle, et séduit les chevaliers qui entrent dans son royaume. Pour renforcer son pouvoir, elle s'est emparée des cendres de Merlin et les conserve sous une statue de l'enchanteur dans le temple d'Hécate infernale. Elle se fait complice des amours d'Angelica et Medoro en ressuscitant ce dernier noyé puis en aidant indirectement Angelica à se débarrasser d'Orlando. La jeune femme lui demande de dérober l'eau de la fontaine de jouvence qui se trouve au sommet d'une montagne ; grâce aux

enchantelements d'Alcina, la montagne s'effondre et se transforme en caverne qui emprisonne le paladin, épisode inédit. Comme chez l'Arioste en revanche, Ruggiero arrive sur l'île à dos d'hippogriffe et tombe amoureux de l'enchanteresse. Mais Bradamante vient le sauver et rompre le charme grâce à l'anneau magique. Tous les personnages vont se retrouver ensemble sur scène dans l'acte III où éclate la folie d'Orlando ; se croyant tranquilles, Angelica et Medoro ont célébré leurs noces et, comme chez l'Arioste, Orlando, sorti de sa caverne est devenu fou en voyant leurs serments amoureux gravés sur l'écorce d'un arbre. Tandis que Ruggiero et son cousin Astolfo préparent leur vengeance contre Alcina, Orlando, dans son délire, prend la statue de Merlin pour Angelica et la renverse, rompant en même temps les sortilèges de la magicienne et revenant de sa propre folie après un sommeil réparateur. Alcina est vaincue pour toujours, Ruggiero et Bradamante l'accusent, triomphants, Angelica et Medoro, épouvantés par la défaite de la magicienne, sont rassurés par Orlando qui leur pardonne en bénissant leurs noces.

Dans l'*Orlando* de Haendel, elle est relayée par le magicien princeps Zoroastro pour devenir une femme dans son opéra éponyme. Mais c'est à travers la fonction de Zoroastro qu'elle constitue un relais vers Badini et Haydn, où elle est à nouveau garante des amours et puissante sur tous les chevaliers. Mais inversement, la magicienne peut représenter une menace supérieure à celle du fou pour le couple Angelica et Medoro.

Angelica vs Alcina

Loin de l'Arioste, Leopoldo de' Villati¹, influencé par Quinault, campe une Angelica pure et innocente contre une Alcina cruelle et insatiable. Comme Angelica chez l'Arioste, elle est amoureuse du « dolce volto » de Medoro. Elle règne sur les lieux, elle révèle à Medoro qu'Angelica est en son pouvoir. Dans ce drame, on retrouve les couples qui fonctionnent en miroir. Si Alcina représente une menace pour Angelica et Medoro, plus inquiétante encore que le fou, Orlando blâme l'amour pour Angelica qui le fait souffrir tandis que Ruggiero loue celui pour Alcina qui le comble de joie. Se détachant de l'épopée pour amplifier le caprice de la magicienne au pouvoir, le librettiste amène Alcina à repousser Ruggiero, comme elle le faisait avec Astolfo dans l'épopée (I, 6). Angelica abandonne tout espoir de se sauver de la tyrannie d'Alcina :

¹ *Angelica e Medoro, dramma per musica con Prologo* de Leopoldo de' Villati Berlino, appresso Haude e Spener, 1776 (musique de Carl Heinrich Graun, Regio teatro di Berlino).

Della tiranna
Qui nell'isola sua siam prigionieri.
Ovunque gli occhi io giri
D'uopo è che la mia morte
O dell'amante mio la morte io miri.

En opposition à la tradition ariostesque et en particulier à l'Alcina de Caccini, Ruggiero laisse éclater sa jalousie envers Alcina qui ne pense qu'à se débarrasser de lui qui voudrait mourir (II, 1) : « Dalle tue mani, ingrata, dunque la morte ancor vien negata ». Toutefois, le pouvoir de séduction d'Alcina n'est pas infaillible et elle ne peut rien sur l'amour de Medoro pour la reine du Catai (II, 2) :

Tutto dunque
D'Acheronte il potere
Vincer non può d'un cor le tempore altere ?
Gli elementi ubbidiscono ai miei cenni,
fugge d'orror la luna, Averno freme,
ed un mortal il mio poter non teme ?
(Fa cenno alle Furie d'accostarsi, due di esse s'appressano e parlano)
Dunque almeno vendette
Posso sperar ?
(le dette accennano che si e tutte partono).

Après avoir échappé à de nombreux rebondissements et poisons, Angelica e Medoro essaient de partir pour rejoindre le domaine de Logistille, remplaçant à nouveau le couple Ruggiero et Bradamante. Avant de partir, ils gravent leurs noms sur les arbres autour de la grotte. Alcina prépare une vengeance terrible, tandis qu'Orlando, découvrant les noms gravés sur les arbres, sombre dans une folie toute « sérieuse », dans le respect des traditionnelles apparitions de Furies et du recours au Léthé, dans la lignée de Badini. Dans ce combat inégal, c'est Vénus qui fait figure de *deux ex machina*, venant sauver les amants. On trouvait déjà la même dichotomie des personnages chez Pariati, avec, de façon moins systématique cependant, un même fonctionnement des épisodes en miroir, resserrant dans un même livret ce qui peut se manifester, comme nous l'avons vu, à l'échelle de l'ensemble des réécritures.

La séduction au masculin

En termes de topiques et de descendance, on peut rapprocher les deux puissantes ennemies. Toutes deux aiment et séduisent, « comme des hommes », c'est-à-dire en toute liberté et en utilisant leur puissance – statut social et royaume, comme arme de séduction. Lorsque Alcina ou Angelica offrent leur trône, elles n'agissent pas autrement que *Don*

Giovanni qui fait finalement basculer la jolie *Zerlina* en lui promettant un mariage avantageux, si l'on observe l'économie de leur dialogue (I, 9) :

Zerlina : (...) Io so che raro colle donne voi altri cavalieri siete onesti e sinceri.
Don Giovanni : Eh, un'impostura della gente plebea ! La nobiltà ha dipinta negl'occhi l'onestà.
Orsù, non perdiam tempo : in questo istante, io ti voglio sposar.
Zerlina : Voi ?
Don Giovanni : Certo, io. Quel casinetto è mio : soli saremo, e là, gioia mia, ci sposeremo.
Là ci darem la mano, là mi dirai di sì ; vedi non è lontano, partiam, ben mio, da qui.
Zerlina : Vorrei e non vorrei, mi trema un poco il cor ; felice, è ver, sarei, ma può burlarmi ancor.
Don Giovanni : Vieni, mio bel diletto.
Zerlina : Mi fa pietà Masetto.
Don Giovanni : **Io cangierò tua sorte.**
Zerlina : Presto non sono più forte.
Don Giovanni : Andiam, andiam...
Zerlina : Andiam...
Zerlina/Don Giovanni : Andiam, andiam, mio bene, a ristorar le pene d'un innocente amor.

Mais si *Angelica* peut prendre des reflets qui rappellent ceux d'*Alcina*, elle est moins changeante sur les scènes opératiques. Et *Alcina* sera, seule, reine impitoyable ou amante délaissée.

La reine impitoyable : la magie comme instrument du désir tyrannique ?

La magicienne de *Campra* et de *Danchet* est un tyran cruel associé à un alter ego masculin qui reprend la place qu'il avait dans l'épopée, *Athlant*. Chez *Pariati*, elle apparaît comme une bête aussi féroce que les monstres qu'elle envoie. Pourtant, même dans ce « règne des magiciens », la magie n'est pas nécessairement responsable de tous les changements de décor et progressivement, *Alcina* toute puissante perd de ses pouvoirs proprement magiques.

L'origine de l'image de la défaite de la magie est à rechercher chez *Haendel* (III, 3) :

Scetto impotente !
Rompe la magica verga, e la getta a terra.
Aria
Occhi miei siete infelici.
Egli è ver, ma se piangeste
Perderei di forte il vanto.
E più alteri voi fareste
I trofei de' miei nemici
Col piacer del vostro pianto.

Il s'agit de l'aboutissement d'un parcours, initié dans son ambiguïté dès l'origine avec *Caccini*, où la femme commence à se dessiner derrière la magicienne même si elle ne peut susciter la sympathie de l'*Alcina* de *Haendel*. C'est la fierté qui l'empêche de verser des pleurs et elle reste enfermée dans le jeu des apparences, même si on peut déjà entrevoir celle

qui aura un « cœur ». Pariati est une charnière fondamentale entre Braccioli et Marchi et Fanzaglia pour aboutir à Haendel. Mise en échec, elle tente de mourir, et, comme si cette possibilité paraissait envisageable, elle ne doit son salut qu'à l'intervention d'Angelica.

***L'isola d'Alcina, drama d'Antonio Fanzaglia*¹**

Le compositeur, Riccardo Broschi, est le frère aîné du castrat Farinelli. L'essentiel de sa carrière se déroula à Naples, sa ville natale, où il composa en particulier des opéras héroïques entre 1728 et 1735. Son air de bravoure "*Son qual nave*" devint une base du répertoire de son frère après avoir été intégré dans le pasticcio *Artaserse* représenté au King's Theatre, et publié à Londres dans un recueil de *Favourite Songs*. Nommé *compositore de musica* à la cour de Wurtemberg, il fit jouer son opéra *Adriano in Siria* à Stuttgart en 1735 par la troupe d'opéra italien du duc Karl Alexandre. Après la mort du duc, cette même année, Broschi rentra à Naples, puis rejoignit son frère en Espagne où il demeura jusqu'à sa mort. Comme le montre l'argument adressé au lecteur, Antonio Fanzaglia est fidèle à l'Arioste :

Argomento

È tolta la presente favola da un noto episodio dell'Ariosto al canto 6,7 e 8 del suo poema, dove finge che per opera di Atlante mago fosse Ruggiero da lui educato, condotto nell'isola d'Alcina potentissima incantatrice acciuché di lei innamorato colà rimanesse senza più tornare al mestiero dell'arme, nel quale, per mezzo delle sue arti aveva antiveduto il negromante dover egli restare ucciso.

La suite du récit détaillé est parfaitement en accord avec l'épopée :

Questo racconto ha l'Autore fatto servire in molta parte, ed adattato con altri verisimili fucelli all'uso presente del teatro e della scena.

Avvertimento agli spettatori

Hanno spesso gl'eccellenti poeti dati al popolo utilissimi e morali insegnamenti sotto il velo delle allegorie, delle favole che diletta con l'invenzione e con i colori dell'eloquenza, insieme giovano ed ammaestrano. Di questo artificio si è servito mirabilmente il nostro Ariosto che nella scelleratezza della sua Alcina, nell'effeminato Ruggiero, nella savia Melissa, nell'incanti dell'isola, e nell'anello, che gli dilegua, ha voltuto adombrare le varie passioni, che con la forza del concupiscibile appetito l'uomo combattono ; e la retta ragione, scorta dal divino lume, che superandole, ne trionfa.

C'est en particulier dans la construction de types sur lesquels porter un jugement moral qu'il suit le chantre épique. Ce point de vue est exprimé dès la première scène dans la

¹ *L'isola d'Alcina, drama* d'Antonio Fanzaglia, Firenze, Michele Nestenus, 1728 (musique de Riccardo Broschi, Sala dei signori Capranica).

bouche de Melissa qui explique l'attitude de Morgana par le lieu même de perdition que représente l'île :

Non tel dissi ? Ozio imbelle,
Vane cure d'amor qui regnan solo :
Queste son l'arti e queste
Della maga le frodi
Con cui ritiene in sua balia gl'amanti. (I, 1)

La filiation d'Alcina avec les magiciennes antiques est exhibée par un symbole qui sera repris par Haendel : dans les jardins royaux, on peut voir au centre la statue de Circé qui change les hommes en bêtes (II, 4). Pourtant, malgré ce jugement explicitement exprimé, c'est Fanzaglia qui humanise la magicienne dans des airs repris par Haendel et qui contribuent à créer une empathie envers le personnage. Quand Bradamante et Melissa arrivent sur l'île d'Alcina et rencontrent Morgana qui tombe amoureuse de la belle guerrière, Alcina les accueille avec faste et demande à Ruggiero de leur faire visiter le domaine, se substituant à Angelica dans l'air *Dì, cor mio*. Elle est ensuite pathétique en femme abandonnée dans l'air *Ah mio cor* (II, 6). Fanzaglia profite comme Braccioli et Marchi de l'arrivée de Bradamante dans l'île d'Alcina. Ici, elle se présente comme Ricciardetto, à qui elle ressemble beaucoup chez l'Arioste. Comme chez Marchi, l'entreprise menace d'échouer à cause de l'impulsivité de Bradamante. Alors que ses tentatives pour regagner Ruggiero, au nom de sa soi-disant sœur, ne réussissent pas, elle veut enlever son heaume et se donne à voir. Mais Melissa empêche le dévoilement précipité. Après le sermon de Melissa, quand Bradamante veut enlever son masque, Ruggiero croit à un mensonge d'Alcina et n'est pas convaincu de la véritable identité de la jeune femme. Le jeune homme, hésitant entre l'être et le paraître, se venge, sans toutefois empêcher le *lieto fine* : il ne fait que le retarder. Bradamante, en tant que jeune garçon, séduit davantage Morgana que sa sœur. Dans le mélodrame, Morgana est courtisé par Oronte, qui figure l'amoureux négligé (comme Alindo chez Marchi). Oronte fomenté donc des intrigues raffinées contre Ricciardetto. Il rallume la jalousie de Ruggiero au sujet du nouveau venu et obtient qu'Alcina se décide à l'enchanter. L'emprunt à l'Arioste le plus concret est l'exhortation de Mélisse, sous les traits d'Atlante. Le moralisme de l'Arioste est repris par Fanzaglia : dans son avertissement, il exprime sa conception de l'épisode comme une fable allégorique morale, qui intervient dans un dialogue entre Ruggiero et Alcina. La magicienne énonce : « Virtù, che giova/Lontana dal piacer ? Cura e fatica/ Sempre è di noi, de' nostri dì nemica » (II, 5). Mais la distraction des spectateurs tient plus à cœur à l'auteur que l'enseignement, comme le montrent la multiplication des intrigues n'apparaissant

pas dans l'épisode ou encore l'apparat scénique luxuriant. Un tremblement de terre, avec force éclairs et tonnerre, vient bouleverser le lieu idyllique où vit le couple amoureux, entouré de pages et d'une suite dansante. Par la suite, il ne manque aucun effet fastueux ou horrible des mises en scène baroques, ni le ballet (la suite d'Alcina fin de l'acte 1, les esprits infernaux et fantomatiques, acte 2, les chevaliers libérés par Mélissa, acte 3).

L'importance de la portée morale accordée par Fanzaglia se manifeste par la clôture de l'acte I donnée à Bradamante qui prévoit l'effondrement de cette nature trompeuse : *Verdi prati* (l'air sera repris à l'identique mais déplacé par Haendel dans la bouche de Ruggiero II, 12, donc plus tard, en forme d'adieu nostalgique, prenant un sens radicalement différent). En outre, Haendel choisira de terminer le premier acte, à l'opposé de Fanzaglia, sur une ode à la séduction par Morgana : *Tornami a vagheggiar*.

Paradoxalement, au moment où en Italie le monde de l'opéra, de la scène en général, est un lieu où évoluent des êtres déshumanisés, les castrats, le personnage d'Alcina devient plus humain.

L'amante délaissée, victime de son propre enchantement

Les réécritures du personnage au fil du temps procéderont à l'amplification de deux vers de l'Arioste :

Notte e dì per lui geme amaramente
E lacrime per lui dagli occhi versa.

Fulvio Testi, *Alcina* tragique

Fulvio Testi fait preuve d'une grande fidélité à l'Arioste, mais dans l'épisode qui occupe trois chants, il ne prend que le dernier, le chant VIII : celui où Mélisse libère Roger et les hommes transformés grâce à l'anneau magique de Bradamante. Il se focalise uniquement sur la fuite de Ruggiero, d'où le déplacement de la scène avec Astolfo, créant une concentration sur le nœud de la tragédie et la fuite impossible et infinie de la magicienne vaincue : « Che fuggo, infelice ? Ove mi celo ? » (V, 3).

Le déploiement contrôlé de personnages et de scènes, la mise en scène mesurée d'actions extérieures au profit de la représentation de souffrances psychologiques, font de cette tragédie l'héritière de Saracinelli, de laquelle, toutefois, elle se distingue par l'absence de rencontre entre Ruggiero l'amant fugitif et la magicienne reniée. Testi renonce à une grande partie de l'apparat scénique fastueux de Saracinelli. Il ne reprend que le groupe de

sirènes qui désamorcent le ton sérieux pendant une parenthèse anacréontique. La pièce se termine par un ballet aux dimensions et au sens qui ne sont pas comparables. La véritable différence entre les deux adaptations se trouve dans le rapport à la figure d'Alcina. Chez Saracinelli, elle est une mauvaise fée et une belle séductrice. Testi en fait une femme délaissée avant d'être une magicienne et son destin tragique est au centre de l'action. Le personnage de Ruggiero qui est célébré avec emphase dans *La liberazione* est moins développé par Testi – comme l'annonce le programme dans le prologue : après trois quatrains encomiastiques dans lesquels l'Arioste évoque le lien de son épopée avec la maison des Este, le drame est introduit « abbandonata Alcina ». Malgré sa sympathie pour le personnage, le dramaturge ne néglige pas l'enseignement moral de l'épisode, le retour à « l'antica disciplina ». Il développe les deux vers dans un monologue de trente-six vers dont trois fois « se Ruggiero è partito, Alcina è morta ». Alcina demande aux étoiles de reprendre le don d'immortalité. Ici, c'est l'amiral qui mène la bataille et non pas la reine puissante. Elle demande la mort de Ruggiero en punition mais aussitôt elle reconnaît qu'elle l'aime trop pour souhaiter sa mort et demande pardon pour de telles paroles :

No, no, viva Ruggiero, viva e ritorni
 Con mille morti mie, con mille scorni
 Comprerei la sua vita,
 E tu, ben mio, perdona
 A questa lingua.

Nous retrouvons ici l'objectif classique de la tragédie : susciter la pitié et la crainte. Mais il n'y a pas de transformation, alors que l'Arioste donne en quatre vers sa description. Testi ne s'attaque pas à la forme d'Alcina elle-même, mais ce qui est condamné est la forme de vie hédoniste qui règne dans son royaume. Melissa devenant porte-parole de la morale, il lui fait fustiger les plaisirs sensuels magiques « ozio indegno » (II, 1), « ozi impuri » (III, 1). La sentence la plus importante, « cosa umana » (V, 3), renvoie à une morale chrétienne¹.

L'évolution de la magicienne dans les livrets de Braccioli de 1714 à 1727

Dans le livret de 1714, on peut voir dans ses paroles un aspect prophétique lorsqu'elle dit à Ruggiero qu'il est un chevalier renommé et qu'elle doit tant à son nom : « Alcina tanto deve al tuo nome » (I, 10). On comprend dans le contexte : elle doit te rendre les honneurs

¹ On peut voir un écho à cette thématique dans un poème présent dans l'édition de la *tragedia* : « Che l'età presente è corrotta dall'ozio », in *Poesie liriche e Alcina, tragedia, opera nova* del Sig. Conte Fulvio Testi dedicate al Serenissimo principe Maurizio di Savoia, Napoli, Montanaro, 1637, p. 36-37.

dignes de ta gloire. Mais aussi dans une mise en abyme du spectacle : elle te doit sa fortune sur les scènes d'opéra. Elle est au départ cynique et volage :

Un sol occhio piuttosto aver vorrei
Che mendica in amor un solo amante
Bellezza più si apprezza
Quant'ella amata è più
Se stuol di cuori idolo suo mi appella
È segno ch'io son bella.
Ma se da un solo cor mi vedo amare
Dunque, o bella non sono
O porto in volto una beltà volgare.
(I, 10)

Bradamante, indignée d'entendre le dialogue amoureux entre Alcina et Ruggiero, par des exclamations, définit la magicienne : « la scaltra ! », « lasciva ! » (I, 11). Alcina donne en effet une leçon de séduction (I, 12) :

Per lo stral che vien da' rai
Non si accese il rogo mai
Chiedi a quanti sono amanti
Troverai, ch'ella è così.
Ogn'un l'arte menzognera
Usa e spera
Ognun dice di languire
Infelice, e di morire
Sai perché ? Cercan mercè
Da quel bel, che gl'invaghì.

Son caractère de *donna mobile* est réaffirmé dans l'acte II, 1 :

Tant'è, l'amor per variar d'oggetto
Fa più dolce il gioire
Nel fortunato ardor di nuovo affetto.

Elle fait l'éloge de l'infidélité dans son air, (II, 2) :

Chi seguir vuol la costanza,
O non cerca il suo contento
O tradisce il suo piacer.
Non è fè, ma sciocca usanza
L'adorar sol un oggetto,
Perch'amor si fa tormento,
Se non varia il suo goder.

Elle est à nouveau définie dans ce sens par Bradamante, (II, 3) :

Che vidi, o ciel, che vidi ?
In steril ramo ed in caduca fronda
Dalla maga crudel cangiato Astolfo !

Astolfo, à son tour, met en garde Ruggiero (II, 4) :

Fuggi, Ruggiero, Alcina amor non sente
Ma con nome d'amor desio inonesto.
E allor, che tu lo avrai
Stancato sì, sazio però non mai
La sorte attendi di mill'altri amanti
Giunto tu pure al miserabil passo
Di entrare, in fera, o in fonte, o in trono,
o in sasso.

L'intrigue se situe sur son île et elle est complice d'Angelica et Medoro tout en enviant leur amour. À la fin de l'opéra (III, 11), elle devient folle en même temps qu'Orlando qui, dans sa folie, a détruit son royaume : *Infelice, ove fuggo, ove m'ascondo/Son vinta e vilipesa. Ingiusto cielo !/Immortal mi facesti, e il tuo dono/Rende la fiera mia sciagura eterna,/Perché immortal sarà meco il mio duolo*. Elle tente de tuer Orlando endormi mais en est empêchée par Bradamante et Ruggiero, ces deux derniers amours et en réalité pires ennemis, avant de faire une sortie fracassante, avec l'air d'Orrigile du *Finto pazzo* dont nous avons évoqué la fonction programmatique : *Anderò, volerò, griderò/sulla Senna, su il Tebro, su il Reno*. Elle sera parodiée dans l'*Orlando furioso* de Casti, lorsque le personnage de Ferrau cherche désespérément Angelica qu'il a perdue (II, 2) :

Basta, vedrem, quinci la ronda attorno
Andrò facendo intanto ;
giererò, cercherò, dimanderò,
forse la troverò ; tal impazienza,
smania tal, foco tal mi sento adosso,
che inver più non ne posso.

En revanche, dans le livret de 1727, elle prend un nouveau visage. Dans l'attaque de la scène I, 12 (I, 11 de 1714) où Bradamante surprend les deux tourtereaux, sa jalousie est mieux justifiée, non pas a priori, mais lorsqu'elle voit Ruggiero dans les filets d'Alcina :

1714
Bradamante
Ruggier ! Gelosa ascolto.

Ruggiero
*Porta il sol del tuo semblante
Lo splendor negl'occhi miei.
Scende questo al core amante
E ved'io che bella sei.*

1727
Bradamante
Vò cercando Ruggiero, e'l trovo involto
Nei lacci della maga. Oh me infelice !
Or qui gelosa, e inosservata ascolto.
Ruggiero
Veggio ne' tuoi bei lumi
Scintillar quella fiamma
Che accenderà l'innamorato core.

Bradamante

Misera !

Alcina

Si gentile

Profondi sovra me lode novella ?

Bradamante

La scaltra !

Alcina

(Egli sospira)

Ruggiero

Ah, sei pur bella

Sforza la tua bellezza ad adorarti,

talche reo s'io ti adoro

di temerario ardir non mi dirai.

Alcina

Caro, se mi amerai

Tu sarai pago in corrisposto amore.

Bradamante

Lasciva !

Bradamante

Misera !

Alcina

Oh, fosse amore

Quello che dal tuo labbro a me favella.

Bradamante

Ahi, donna ingannatrice !

Alcina

(Egli già sospira)

Ruggiero

Mira o bella, deh mira

Il poter de' tuoi lumi,

che costringe il mio core ad adorarti.

Reo s'io t'adoro o cara,

di temerario ardir non mi dirai.

Alcina

Dirò che pria t'amai

E giurerò, caro, d'amarti sempre.

Bradamante

Perfida !

D'une manière générale, on note une importance plus grande accordée à la justification et la caractérisation des personnages. La scène I, 13 de 1714 attribuée à Bradamante seule avec un Air de sortie, disparaît en 1727 au profit d'Alcina dont l'air clôt désormais l'acte. En outre, apparaît une modification radicale de l'air de l'éloge de l'inconstance *Per lo stral* à une auto-illusion de l'amour éternel. Bradamante perd un air, au profit de l'éloge de l'amour fidèle mais surtout sensuel, incarné par Medoro ou Alcina au détriment de la morale chrétienne. Les roses et les violettes changent de personnage¹ :

1714

Bradamante

Amerò costante sempre

Senza mai cangiar di tempore

Nel mio bene il mio martir.

Son le rose, e le viole

Amorose a' rai del sole

Che le fa talor languir.

1727

Alcina

Amorose ai rai del sole

Son le rose son le viole

Ed il sol co' raggi ardenti

Pur talor languir le fa.

Benché senta il mio diletto

Nuovo fuoco dentro il petto

Amerà sempre costante

La mia bella fedeltà.

La scène entre Astolfo et Alcina (II, 1) est allongée, attribuant un air supplémentaire à Alcina, cruelle qui joue avec sa proie, en contraste avec la scène précédente : le spectateur peut se demander s'il s'agit du même personnage qui jurait un amour fidèle à Roger, ce qui accentue les contrastes de son caractère, la complexifiant.

¹ Souvenons-nous que cette image était celle de l'amour fidèle que Braccioli avait aussi attribuée au personnage de Belisa, variante d'Isabella dans son *Rodomonte sdegnato*, la même année qu'à Bradamante.

On note enfin une modification profonde de l'air d'Alcina (II, 13 en 1714 ; II, 11 en 1727), évoluant de la pure bienveillance à la souffrance pathétique :

1714

Alcina

*Quella stella
Che amor fa più bella
Per voi splenda di eterno seren
E giammai nube infesta
Molesta
Non ne adombri il lucente balen.*

1727

Alcina

*Così potessi anch'io
Goder coll'idol mio
La pace, che trovar non può'l mio cor.
Ma unito alla mia stella
E perfida, e rubella
Sol tormenti minaccia il dio d'amore.*

Dans le finale de l'opéra, Alcina avait l'air de sortie et le dernier mot pour la version de 1714, mais son air passe en milieu de scène en 1727. Le rideau tombe sur le départ d'Alcina, mais aussi le pardon d'Orlando et le repentir d'Angelica, la sagesse d'Astolfo et un chœur qui vante la fidélité amoureuse :

1714

Alcina

*Anderò, volerò, griderò
Su la Senna, su il Tebro, su il Reno
Animando a battaglia a vendetta
Ogni cuore che vanti valor.
Empio duol, che mi serpi nel seno
Scaglia pur la fatale saetta
A finire il mio fiero dolor.
Anderò...*

1727

Alcina

*Anderò, chiamerò dal profondo
L'empie furie del baratro immondo
Chiederò negl'abissi vendetta
Dell'offeso e tradito mio amor.*

Entre 1714 et 1727, le personnage de la magicienne est donc modifié en profondeur dans la mesure où les évolutions vont dans le sens d'une réhabilitation de la magicienne, plus bienveillante et pathétique que condamnable moralement. Lorsqu'on regarde le livret imprimé, on ne voit ni dédicace, ni adresse au lecteur de la part de Braccioli dont le nom n'est pas mentionné alors qu'il s'exprimait amplement en son nom propre, en signant la préface au livret de 1714. On serait en mesure d'imaginer qu'à cette époque le juriste était retourné à ses affaires ferraraises et que Vivaldi est en grande partie responsable de la réécriture du livret¹.

¹ Pour Bruno Brizi, si Braccioli lie son nom aux spectacles du Sant'Angelo pendant une période de présence ininterrompue qui va de 1711 à 1715, il cesse ensuite d'écrire des livrets et retourne à Ferrare occuper une chaire de Droit à l'Université. Il voit dans le retour sur le texte de l'*Orlando furioso* pour la représentation de l'*Orlando* de 1727 un épisode exceptionnel dans son activité d'écrivain pour le théâtre, cf. « Gli *Orlandi* di Vivaldi attraverso i libretti », in *Antonio Vivaldi, teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, p. 315-316. C'est sur ce retour que nous émettons des doutes, avec la plus grande prudence, car nous n'avons d'autres éléments d'explication que le paratexte du livret, n'ayant pas trouvé de notices biographiques à ce sujet.

Cette hypothèse est d'autant plus tentante que, d'après Reinhard Strohm, à partir de 1720, Vivaldi resserre ses contacts avec les interprètes féminines dans ses opéras et en particulier avec la mezzo-soprano Anna Girò – interprète du rôle d'Alcina en 1727 – qui influence le choix de ses livrets ainsi que la caractérisation des personnages : « musiques et drames sont modelés à son image »¹.

Haendel et la leçon de Marchi

Chez Marchi, nous l'avons vu, c'est par la magie qu'Alcina fait apparaître à Rugero les portraits des héros glorieux entourés de leurs amours passionnées (I, 9). En effet, même s'il ne s'agit que d'une représentation concrète des figures du discours d'Alcina et qu'on peut très facilement interpréter la magie comme art d'enchanter au sens figuré, la longue didascalie nous laisse imaginer que ces figures étaient représentées au sens propre sur la scène :

All'improvviso compariscono ritratti degli amanti eroi che sarà dall'alto al basso dipinta con figure al naturale trasparenti. Cioè nel prospetto, Giove, tra Calistene e Danae con il suo fulmine al piede custodito da due amorini, dalle parti vi sarà Marte con Venere, Alcide con Iole, Pompeo il magno con Flora, Alessandro il grande con Roxane, [...], Marc'Antonio con Cleopatra, Nerone con Poppea².

Mais si la magicienne séduit par la magie, c'est qu'elle-même est séduite. Marchi fusionne les éléments des deux intrigues de Braccioli pour appliquer à son Alcina – la même que celle de *l'Orlando furioso* – des traits de l'Ersilla de *l'Orlando finto pazzo*. Ersilla tombait amoureuse de son ennemi Brandimarte qui cache son identité, comme Alcina est un moment séduite par Argaste-Bradamante. Si le travestissement est au centre de l'esthétique baroque, il est aussi associé au personnage de Bradamante chez l'Arioste³. La folie est présente à travers le personnage d'Alindo, jaloux de Rugero puis d'Argaste-Bradamante :

Tolerar non può il core
Il rigor di due furie
L'una di gelosia, l'altro d'amor. (II, 4)

Mais c'est surtout la valeureuse guerrière qui laisse éclater sa jalousie devant Alcina définie comme « furia » dans les didascalies (II, 8). Le moment où elle perd le contrôle d'elle-même

¹ Reinhard Strohm, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Fondazione Giorgio Cini, Studi di musica veneta, Quaderni vivaldiani, 13, Florence, Olschki, 2008, vol. I, p. 55.

² *Alcina delusa da Rugero, drama per musica* di Antonio Marchi, Venezia, Rossetti, 1725 p. 21.

³ Remarquons qu'Haendel reprendra ce caractère volage de la magicienne mais l'appliquera à sa – traditionnellement sage – sœur Morgane qui invite à « *vagheggiar* », rendant Alcina beaucoup plus constante.

est préparé par la scène précédente où, se faisant passer pour Argaste, messenger de Bradamante, elle met en scène sa propre mort (II, 9), comme Orlando de l'Arioste, qui se dit « mort » aux premiers signes de sa folie¹. C'est la magicienne qui l'empêche de donner libre cours à sa folie en la transformant en fontaine. Mais Melissa lui fait retrouver sa forme initiale à la scène suivante, donnant encore l'occasion d'un changement à vue. Mais si la magie est omniprésente par ses effets spectaculaires, on ne peut lui attribuer le mérite du retour à la raison de Rugero, dû au seul discours de Melissa qui ne fait usage de son pouvoir que pour lui apparaître sous les traits d'Atlante. Alcina, à la fin, a perdu tous ses pouvoirs, transférés à Melissa par le « juste ciel » et n'est plus qu'une femme dont le cœur est brisé :

Cielo, cielo, io son tradita
 Chi mi dà consiglio, aita ?
 Chi soccorre al mio dolor.
 Se partita è la mia vita
 Resto lassa e vengo meno
 Spiro l'Alma, e perdo il Cor.

Lorsque le livret de Marchi est repris en 1732 au San Moisè sous le titre *Gli avvenimenti di Rugero*, on note une modification significative : à la fin de l'acte I, au lieu d'un duo d'amour où Rugero rassurait Alcina, apparaît l'*aria da capo* de la magicienne louant la victoire de Cupidon, qui ne s'oppose pas à la gloire :

Esce da sue pupille
Un certo dolce ardor
Che piace, e aletta il cor
Anima del mio sen, idolo amato
L'amare già non toglie
Di glorie il bel splendor
Se eroe di me maggior
Dai lazzi d'un bel crin
Restò legato,
Esce, ecc.

Une autre scène (III, 1) ne se termine pas par le chœur des muses, qui demeure, mais par un duo d'amour entre Rugero et Alcina, qui remplace un air de Rugero, accentuant le contraste avec la transformation de la scène suivante, où, par effet de la magie de Melissa, Rugero se retrouve dans un Enfer des amants, seul, et désormais apte à comprendre les artifices d'Alcina.

¹ « Celui qui était Roland est mort, et la terre le recouvre. Son ingrate dame l'a tué, tellement, dans son manque de foi, elle lui a fait une cruelle guerre », chant XXIII, 128.

Haendel, la magicienne qui perd ses pouvoirs surnaturels

L'acte II s'ouvre par deux *ariosi* de Ruggiero entre lesquels s'accomplit le désenvoûtement qui permet au héros de se libérer du sortilège d'amour. Un autre point commun entre *Orlando* et *Alcina*, est la cohérence musicale entre le traitement de la folie et de la magie.

Si Haendel ne fait pas se rencontrer les personnages d'Orlando et Alcina, les traitant dans deux opéras différents à deux ans d'intervalle, des liens sont évidents. Par exemple, Orlando chantant *Non fu già men forte Alcide* semble se souvenir d'un des deux livrets qui constituent l'hypotexte d'*Alcina*, celui de Marchi (I, 9) où, pour convaincre Rugero de rester auprès d'elle, la magicienne fait apparaître les portraits des héros dans leurs postures amoureuses, avec une ironie peut-être dans la situation, mais pas de comique sur le plan musical.

Le premier acte est basé sur l'exposition des plaisirs de l'île enchantée d'Alcina : sept airs sur neuf ont pour thème la séduction sous toutes ses formes, qui culmine dans l'air de coquetterie de Morgana « *Tornami a vagheggiar* ».

Dans le ballet qui clôt l'acte, la montagne s'écroule et apparaît le palais de la magicienne. *Alcina* est à ce titre souvent défini comme un opéra magique, à l'instar de *Rinaldo*, *Amadigi*, *Teseo*, et *Orlando*. John Rich, le directeur du Covent Garden où est créé l'opéra, est particulièrement friand de ces effets visuels pour lesquels le théâtre est très bien équipé. Le ballet vient animer cette fresque statique d'un monde qui se livre aux plaisirs.

L'incrédulité de Ruggiero (II, 3) est peut-être filtrée par l'Armida qui prend l'apparence d'Almirena dans *Rinaldo*, Alcina pourrait se travestir en Bradamante. Le monde de l'illusion s'est écroulé aux yeux de Ruggiero qui devient soupçonneux de tout ce qu'il voit, appliquant la leçon tirée de son expérience. Mais son air traduit aussi le dilemme entre désir de vérité et illusion : « *Mi lusinga il dolce affetto* ». Mais peut-être relève-t-il d'une hésitation réelle entre les deux femmes et d'un besoin de transition de la maîtresse à l'épouse ?

Dans son air « *Verdi prati* », il fait ses adieux à un monde qui l'a séduit, se laissant aller à une méditation sur le caractère éphémère de toute beauté mais surtout rendant hommage à l'art capable de transformer toute réalité en enchantement. Nous y voyons, pour revenir à la question de départ, une métaphore des enchantements de l'opéra baroque en particulier et peut-être un lien privilégié entre le compositeur et son personnage de magicienne, qui est de plus en plus femme.

La magie apparaît pour la première fois dans l'air « *Ombre pallide* » : jusqu'à présent, Alcina n'avait pas fait usage de son pouvoir, mais lorsque, abandonnée, elle veut recourir à la magie, elle est victime de la contradiction qu'elle a créée entre un monde factice et une passion sincère. Sa situation est plus émouvante que celle des autres magiciennes de Haendel (Armida, Medea/Teseo, Melissa/Amadigi) mais aussi des Alcina des opéras précédents (comme lorsqu'elle veut séduire Médor). Dans les autres cas, elle essaie d'utiliser ses pouvoirs pour obtenir un amour artificiel d'hommes qui restent fidèles. Ici, la passion sincère a détruit ses pouvoirs, elle est donc face à un double échec, d'autant plus cruel qu'elle ne peut en mourir. Elle jette rageusement sa baguette magique qui ne lui obéit plus, « *questa verga* », qui donne le départ à un ballet : la magicienne quitte la scène et apparaissent les ombres pâles. Certes, l'introduction du ballet est purement circonstancielle, nous l'avons vu, mais le lien avec la suite de l'histoire du personnage est tentant : le personnage d'opéra baroque vient de livrer ses derniers feux, il s'exprimera désormais dans la pantomime puis dans le grand ballet romantique. Il s'agit du dernier cas d'apparition du personnage aussi complexe. Elle sera condamnée à être ridiculisée ou muette (deux voies vers la stylisation), en franchissant le seuil du XIX^e siècle.

3. La fin d'un règne

Reprenant la notion de règne, comme dans la première partie, nous avons conscience que la frontière entre les deux types de livrets est bien mince à certains égards. En effet, sur le plan strictement narratif, il est évident que les magiciens, depuis l'Arioste, sont toujours défaits par la valeur héroïque. À la naissance de l'opéra, le palais d'Atlante ou d'Alcine finit toujours par disparaître à la fin de la représentation. Mais il était le spectacle et le ressort de l'action était le merveilleux. La magicienne de l'*opera seria*, à son apogée, perd peu à peu ses pouvoirs magiques pour s'humaniser et régner sur les cœurs et les tyranniser grâce à un autre pouvoir, celui de la séduction. Bien sûr, les deux aspects étaient présents dès l'origine, comme nous l'avons remarqué en particulier chez Caccini et, en nous penchant de façon plus ou moins approfondie sur chaque livret, nous avons pu constater combien le dosage entre ces deux ingrédients du drame est propre à chaque auteur et à chaque contexte. Toutefois, il est possible de dégager des lignes de force qui suivent les grandes évolutions du théâtre d'opéra : la part de merveilleux disparaît progressivement avec les machineries pour laisser place à une caractérisation plus réaliste du personnage. Si la magicienne trouve plusieurs formes de

réalisation dans les évolutions vers le comique, ce sont les changements sociologiques de l'opéra en tant que lieu et en tant que genre qui auront raison de son pouvoir.

L'impuissante ridicule ou la défaite de l'*opera seria*

Il s'agirait d'une défaite de l'*opera seria* perçue par le prisme de l'*opera buffa* qui, comme nous l'avons vu, naît d'une opposition au genre sérieux, même si son élaboration a lieu en dehors de la réflexion des réformateurs. La magicienne ne devrait pas avoir droit de cité dans l'*opera seria* du XVIII^e siècle, mais c'est en tant que femme qu'elle y accède chez Haendel, ou plutôt chez Marchi et Fanzaglia. La magicienne du Tasse suit le même parcours : elle est femme et oublie qu'elle est immortelle, pour l'amour de Rinaldo ; on la retrouve jusque dans l'*opera seria* tardif, lorsqu'on applique cette définition aux *drammi per musica* de Rossini ou de Gazzaniga pour les différencier de leurs *drammi giocosi*. Mais elle n'est pas récupérée par l'*opera buffa*, parce que, contrairement à Alcina, elle n'a jamais été contaminée par l'ironie latente dans le texte source, et, partant, par les expériences comiques propres à la scène.

Alcina est le personnage de l'Arioste qui correspond le mieux à la définition de « l'opéra », sans distinction de genre, au XVIII^e siècle, lorsqu'on choisit comme synthèse l'article de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, d'après Jaucourt, qui lui donne comme but « la représentation d'une action merveilleuse ». Le merveilleux devient chez lui la loi du genre :

C'est le divin de l'épopée mis en spectacle. Comme les acteurs sont des dieux ou des héros demi-dieux, ils doivent s'annoncer aux mortels par des opérations, par un langage, par une inflexion de voix qui surpasse les lois du vraisemblable ordinaire. C'est le ciel qui s'ouvre, le chaos, les éléments qui se succèdent, une nuée lumineuse qui apporte un être céleste ; c'est un palais enchanté qui disparaît au moindre signe, et se transforme en désert¹.

Si l'on reconnaît dans cette définition l'opéra du siècle précédent, et en particulier de l'opéra-machine français, on y projette aussi les palais d'Atlante et surtout d'Alcina. Son caractère divin lui assure un droit de cité parmi les personnages d'opéra baroque où elle acquiert, au fil des expériences, une plus grande humanité, accédant à l'*opera seria*. Mais la deuxième moitié du XVIII^e siècle la verra changer de registre vers le comique.

¹ Cité par Jean Starobinski, *Les enchanteresses*, Paris, Seuil, 2005, p. 18.

De magicienne bienveillante en tyran impitoyable, Alcine devient avec le temps une reine déchue et elle est d'autant plus ridicule qu'elle a été puissante.

Pour comprendre son passage au comique, nous pouvons nous appuyer sur la définition du merveilleux selon Hoffmann, qui apparaît aussi dans l'*opera buffa*, où la réalité banale est subvertie par la dérision. C'est l'apparition d'un fantastique de type différent, la musique étant « capable d'exprimer toutes les nuances du comique »¹.

La fin du siècle marque aussi la victoire des partisans de la musique sur les mots, dont l'une des voix est celle de Rousseau qui, dans son article « opéra », parle de la « mélodie enchanteresse » qui tend à s'imposer au détriment du poème :

Ainsi moins on sait toucher le cœur, plus il faut savoir flatter l'oreille, et nous sommes forcés de chercher dans la sensation le plaisir que le sentiment nous refuse. Voilà l'origine des airs, des chœurs, de la symphonie, et de cette mélodie enchanteresse dont la musique moderne s'embellit souvent au détriment de la poésie, mais que l'homme de goût rebute au théâtre, quand on le flatte sans l'émouvoir.²

Traduire le comique : des paroles à la musique

Du comique de caractère au comique musical, on trouve des résidus de la profusion baroque dans les *drammi giocosi*. Dans l'*Alcina* de Bertati, théâtre et opéra sont le reflet de la circulation des langues qui, renouvelant le jeu déjà pratiqué par les *comici dell'arte* sur les confrontations entre caractères et modes d'expression, en particulier chez Marco Antonio Perillo, pouvait donner des versions modernes d'une langue macaronique propre à l'Europe des Lumières³. Ainsi *La vedova scaltra* de Goldoni (1748) s'amusait des types nationaux :

¹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Pensées sur la haute dignité de la musique* in *Kreisleriana*, traduction d'Albert Béguin, Paris, Gallimard, 1949, p. 186-188.

² Article « opéra » de son *Dictionnaire de musique* in *Œuvres complètes*, vol. 5, Paris, Gallimard, 1995, p. 951.

³ À titre d'exemple concret, nous ne résistons pas à la tentation de reproduire ici une lettre de Mozart du 7 janvier 1770 à sa sœur, commentant la reprise au Teatro Filarmonico de Vérone du *Ruggiero* de Mazzola, avec une expression impayable, qui pourrait constituer, en tant que telle, un récitatif de méta-comédie : « Adesso sentiamo sempre opere : che è titulata *Il Ruggiero*. Oronte il padre di *bradamento* è un prencipe, (fà il sig. *Afferri*), un bravo cantante, un paritono, ma (gezwungen wenn er in falset hinauf gūgezt, aber doch nicht so sehr wie der Tibaldi zu Wienn). *Bradamenta*, figlia d'*Oronte*, innamorata di *Ruggiero*, ma, (sie soll der Leone heiraten, sie will ihn aber nicht) fà, una povera baronessa, che hà avuto una gran disgratia mà non sò ché ? Recità (unter einem fremden Nam [Carolina Sereni], ich weis aber den Namen nicht hà una voce passabile, e la statuta non sarebbe male ma distona come il diavolo. *Ruggiero* un ricco principe, innamorato della *Bradamenta*, un musico [Pasquale Potenza], canta un poco manzolisich, ed hà una bellissima voce forte, ed è già vecchio, ha cinquantacinque anni, ed una leiffige gurgel. Leone soll die bradamenta heiraten, reichschime est, ob er aber ausser dem Teatro reichist, das weis icht nicht, fà una donna, la moglie di *afferri* [Elena Fabris *Afferri*], hà una bellissima voce, ma c'è tanto sussurro nel teatro, che non si sente niente. *Irene* fa una sorella di Lolli [Brigida Lolli Anelli] del gran violinisto, che abbiamo sentito a Vienna, à una schnoffelte voce, e canta sempre um ein viertel zu tardi, ò troppo à buon ora. *Ganno* fa, un signor, che non so come egli si chiama [Giacomo Pannato], è la prima volta che lui recita », citée par Raffaella Mellace, in *L'autunno del Metastasio, Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse, cit.*, p. 73.

Eccomi provveduta di quattro amanti, ognuno de' quali ha il suo merito e le sue stravaganze. L'italiano è fedele, ma troppo geloso ; l'inglese è sincero, ma incostante ; il francese è galante, ma troppo affettato ; e lo spagnuolo è amoroso, ma troppo grave. Vedo che volendo levarmi dalla soggezione, uno di questo dovrei scegliere, ma quale ancor non saprei. Dubito poi che dovrò preferire il Conte ad ogni altro, tuttoché qualche volta mi si renda molesto co' suoi sospetti gelosi. Egli è il primo che mi si è dichiarato ; e poi ha il privilegio sopra degli altri d'essermi quasi paesano : privilegio che assai prevale in tutte le nazioni del mondo (II, 3).

D'ailleurs, les héros chevaleresques ne sont pas loin :

Rosaura

Don Alvaro, mi maraviglio di voi, e meco dovrà maravigliarsi la Spagna tutta, che posta in non cale l'illustra nobiltà della vostra prosapia, vogliate abbassarvi a sposare la figlia di un vil mercante. [...]

Alvaro

(Oimé ! Son pieno di confusione. La **voce di questa dama** fa in me l'effetto che fece l'**incantato scudo** nell'animo di **Rinaldo**. Conosco l'errore, detesto la mia viltà. [...]) III, 17

On peut voir un exemple d'influence de la littérature sur l'écriture de livrets, le texte théâtral étant assimilé avec trente ans de retard – phénomène classique¹ dans *L'isola d'Alcina* de Bertati (1772). Le *dramma giocoso* remporte un vif succès dans toute l'Italie, comme le montrent les nombreuses reprises². Nous retrouvons des personnages clichés de tous les pays venus badiner avant de repartir comme ils sont venus, sur leur navire, au grand dam d'Alcina qui menace de leur envoyer des baleines pour les avaler après leur naufrage.

Cinquante ans plus tard, c'est la musique qui remplira la fonction comique, par la reprise des accents, dans un exemple de livret qui n'en est pas vraiment un et fait figure d'anomalie littéraire, peut-être un autre résidu du drame baroque : *Il Viaggio a Reims*, de Rossini, (1825). Don Profondo doit faire la liste des affaires à emporter, il énumère les effets personnels des voyageurs en brossant des portraits sonores, imitant l'accent, dans la prononciation de la langue italienne, de l'Espagnol, la Polonaise, la Française, l'Allemand, l'Anglais, le Français et le Russe (Acte unique, scène 16). Certes, il ne s'agit pas exactement d'une *lista del bucato* puisque les objets énumérés constituent en eux-mêmes un premier cliché, mais nous sommes loin d'une incarnation dans des personnages dont l'action dépend : nous sommes bien passés des caractères aux accents.

¹ Daniela Goldin remarque que la simultanéité de la *Traviata* est un phénomène exceptionnel et qu'il s'agit d'une adaptation ponctuelle d'un texte, et non de la transformation du genre sous l'effet d'un événement littéraire global, comme la production de Goldoni ou de Cesarotti, cf. *La vera Fenice. Libretti e librettisti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 53.

² Reprise en 1772 à Turin, Teatro del principe di Carignano, à Milan, Teatro Regio ducale et à Bologne, musique de Giacomo Rusti, en 1773 à Trieste et à Vicenza, en 1774 à Pesaro, Crema et Modène, en 1775 à Bassano, en 1776 à Corfou, en 1779 à Venise et Bologne, en 1785 à Naples, Teatro Nuovo.

Ce phénomène, relevé à travers un exemple de notre corpus, nous permet de poser un premier jalon pour comprendre la disparition des personnages de l'Arioste de la scène lyrique, en même temps que celle de l'importance primordiale accordée aux paroles. En effet, l'*Orlando furioso*, même si nous en traitons les personnages pour suivre autant de fils conducteurs, est avant tout un système de poésie.

Réenchanter le quotidien

Alcina e Ruggero, dramma per musica, de Vittorio Amedeo Cigna-Santi, 1775

L'aspect comique que pourrait avoir le livret n'est pas explicité dans le titre, mais le choix des sources autres que l'Arioste, notamment Berni, et les situations qui peuvent l'être, par le choix des épisodes chez l'Arioste, nous amènent à nous poser la question. On relève de prime abord une originalité et un décalage dans la reprise de la scène de rencontre du lecteur et, partant, de Roger avec Alcine qui retire ses filets de la mer. Le livret s'ouvre ici sur une image de Roger en « femme de marin » qui attend le retour de la magicienne partie pêcher. Mais plus que du comique, il s'agit d'un choix de trivialité par l'introduction d'éléments ancrés dans le quotidien pour justifier les ressorts de l'intrigue. Ainsi le mariage justifiera qu'on passe la bague magique au doigt de Ruggero. La magicienne perd la partie car elle a cédé à la tentation de l'amour éternel scellé par le mariage. Elle veut, jusqu'au bout, pardonner à Ruggero, perdant sa puissance d'agir en même temps que son pouvoir de fascination.

Alcina entre Badini et Nunziato Porta

Le point de départ est le livret de Badini, qui s'inscrit dans la fortune comique la plus commune que nous tentons de traiter en diachronie, celle de *l'opera buffa*. Dans ce contexte, le *dramma eroicomico* de Nunziato Porta pour Haydn constitue une parenthèse. Chez Badini, le palais, qui concentre tous les personnages, est devenu une auberge. Angelica comme Alcina conservent en partie leur caractère sérieux, ce qui crée un effet de contraste avec les rôles masculins comiques. Au jardin (I, 4), Angelica se plaint à Alcina de l'inconstance de Médor. Elle veut raviver sa flamme grâce à la magie. Mais Alcina, jouant à plein son rôle de figure tutélaire, l'en dissuade :

Angelica

Amo, non sono amata.

Vorrei con erbe e con possenti carmi

Forzar colui che adoro a sempre amarmi.

Alcina

Sconsigliata che sei.
Se con Pompili, Hippomeni, Mandragore
E parole incantate
Soggiogare l'amor altri potesse,
Credi tu che Medea non sapesse
O Circe incatenar l'anime ingrato,
Da cui fur le meschine abbandonate.

La leçon de la magicienne donne un air qui conclut la scène :

*È l'amor di tre maniere
Quasi sempre è un bel capriccio
O la voglia del piacere
Che ci stimola ad amar.
Sol può dirsi vero affetto
Quando il ben che si desia
Tende al ben di quell'oggetto
Che ci fece innamorar.*

Badini fait de la magicienne une sage, figure que l'on retrouvera dans les *drammi giocosi* plus tardifs. En revanche, l'héritage de Badini où elle était amoureuse de Rodomonte, sera évacué par Nunziato Porta.

Haydn et la parenthèse héroïcomique

Un autre magicien refait son apparition chez Haydn : le personnage de Charon, aux ordres de la toute-puissante Alcina, dans la parenthèse héroïque qui la sauve du comique. Alcina domine la scène de l'*Orlando paladino*. Comme chez Vivaldi, elle protège les amours d'Angélique et Médor de la furie de Roland qu'elle est la seule à pouvoir arrêter. On retrouve la confusion dans les relations amoureuses, que l'on avait chez Badini qui instaure un désordre des sentiments en livrant tous les personnages à des partenaires fortuits. On ne peut s'empêcher de voir Alcina comme une sorte de Commandeur mozartien lorsque la terreur de Pasquale, qui doit se présenter devant elle, nous donne un avant-goût de Leporello. Elle guérit Roland de son amour pour Angélique en demandant à Charon, puisé dans la culture antique, de le plonger dans le Léthé. Ce personnage est hérité de Giulio Strozzi et de sa *Finta pazza*. Par une étrange coïncidence, chez le librettiste vénitien, Caronte devenait un moralisateur

rabat-joie, critique de la coquetterie des femmes vénitiennes, et tourné en dérision par Tetide qui faisait de lui le « gondolier du Cocyte »¹ :

Caronte

Se ben han volti angelici e divini,
braman le belle ancor d'esser più belle,
stancano il sol per indorarsi i crini,
tingonsi il labbro, illustransi la pelle,
rompon de' morti gli orridi confini
per dispogliar queste cervici e quelle.
Conciatura ridicola e funesta :
portan di chioime un cimitero in testa.

Tetide

Tu canti della moglie i lievi errori,
gondolier di Cocito
E non quei del marito.

La présence d'Alcina dans des opéras comiques ne coïncide pas forcément avec sa défaite, et, partant, sa ridiculisation. En revanche, cela l'entraîne vers la disparition de la scène chantée.

Toutes les femmes sont magiciennes ou la voie de la disparition

Parallèlement à cette évolution de la magicienne du sérieux de personnage merveilleux au comique du quotidien, dans la société vénitienne de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, des changements d'ordre économique et culturel contribuent à l'émergence de nombreuses personnalités féminines dont Luisa Bergalli est un des exemples. Les femmes montrent une plus grande conscience de leur valeur et de leur professionnalisme, comme le prouve l'engagement des peintres et femmes de lettres, par opposition au dilettantisme des siècles précédents. Elles peuvent, en effet, compter sur une reconnaissance de leurs qualités qui les placent désormais au-dessus des vieilles diatribes menées par les philosophes et les savants, sur l'opportunité de leur accorder des capacités et un droit aux études².

¹ Dans l'opéra vénitien, comme nous l'avons vu, c'est la *commedia dell'arte* qui est un vivier d'allusions aux polémiques de la vie contemporaine comme ici la satire misogyne sur les cosmétiques, la mode et la vénalité féminines. Paolo Fabbri insiste très justement sur le fait que le revêtement musical autorise, encore une fois, une plus grande liberté, comme celle de mettre plus facilement dans la bouche de personnages d'un rang supérieur, des petites chansons au mètre rapide et agile, qui auraient choqué dans le théâtre parlé alors qu'elles sont appropriées et efficaces à l'opéra, *in id., Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 86.

² Introduction d'Anna Lanaro à Luisa Bergalli Gozzi, *in Le stanze ritrovate, antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, a cura di Antonia Arslan, Gabriella Chemello, Gilberto Pizzamiglio, Mirano-Venezia, Eidos, 1991, p. 129.

Alcina, farsa giocosa per musica (1800)¹

Alcina apparaît à sa coiffeuse, dans un autoportrait en deux facettes qui annonce celui de Rosina dans le *Barbiere di Siviglia* (Scène 2) :

Son vezzosa, son galante
Ma sincera ed amorosa,
Son bizzarra, e spiritosa,
Ma ripiena d'onestà.
Guai però se vado in furia,
Agli abissi ancor fo guerra :
Fo tremare il ciel, la terra,
E l'eguale non si dà.

Elle est plus proche d'une *locandiera* qui vante les mérites de son hôtel. Le rappel d'un illustre voyageur ressemble davantage à une stratégie commerciale encore actuelle qu'à une citation de l'épopée chevaleresque. Toutefois, même si ces nouveaux voyageurs ne sont que des pâles copies de l'illustre Ruggiero, la magicienne, qui semble réduite à faire feu de tout bois, se prépare à les séduire :

Olà si dia
L'alloggio ai forestieri
In quel quarto medesimo
Ove alloggiato fu l'illustre, il grande,
L'amabile Ruggiero.
(Son quattro sciocchi, e d'invaghirli io spero.)

Le comte Filigrana, caricature du Toscan prétentieux, s'indigne de ne pas être remarqué par Alcina auprès de sa suivante Clizia (scène 3). Il chante ses « donnesche imprese² » à la suivante qui le déclare « il re de' Matti ». *Nouvel Orlando*, il sent arriver les symptômes de la folie :

Cospetto già le furie
Mi assalgono, mi scuotono,
Mi volgono, mi girano,
I sensi miei delirano,
Già sto per impazzir.

¹ *Alcina, farsa giocosa per musica* in un atto di [?], Venezia, Fenzo, 1800 (musique de Pietro Carlo Guglielmi, chorégraphie de Giovanni Monticini, décors de Giuseppe Camisetta, Teatro Venier).

² La citation n'est pas tirée du livret dont nous parlons mais bien sûr du récitatif de Leporello qui précède son « air du catalogue » dans le livret de Da Ponte pour *Don Giovanni* : « ogni villa, ogni borgo, ogni paese/è testimon di sue donnesche imprese ».

Pendant ce temps-là, Alcina s'occupe du voyageur anglais et du Napolitain, les séduisant au point que le pauvre Anglais préférerait être changé en animal – en « buffle, en rouget ou en crabe tendre » – plutôt que de languir d'amour de la sorte.

Lorsque le comte toscan Filigrana et le napolitain Corbolo sont jaloux de son duo avec Jormes au point de devenir fous, ils sont enchaînés : la passion et l'excès n'ont plus cours dans la farce de cette fin de XVIII^e siècle, même s'ils y demeurent un ressort du comique (scène 6) :

Conte

Ah perfida ingrata
Morire mi sento
Che duol, che tormento
Che gran crudeltà.

Alcina

Lesbia costoro subito
Si pongono in catene,
I pazzi non conviene
Che stiano in libertà.

D'ailleurs, quelques scènes plus loin (scène 13), le Napolitain Corbolo, plaignant son ami, explicite l'exclusion que représente la folie :

Conte

Io voglio essere solo
Solissimo affatto.

Corbolo

Amico sei matto,
L'escluso tu sei.

Le prudent Espagnol s'inquiète auprès de Clizia d'être transformé en Bucéphale, en loup ou en chauve-souris. C'est à sa demande de cerner réellement le caractère d'Alcina que Clizia introduit un deuxième portrait de la magicienne, qui vient compléter le premier (scène 7) :

È una donzella Alcina
Che non invecchia mai,
E quei vezzosi rai
Son giovinetti ancor.
Quegli occhi vibran dardi,
Fulmini il labbro scocca,
E siede in quella bocca
Come in suo trono amor.
Ma guai se qualche audace,
Arde per lei d'affetto,
Al suo voler soggetto

Misero pena oignor.

D'autoportrait en portrait, la magicienne devient une image qui, après s'être remplie, humanisée chez Braccioli, Marchi et Fanzaglia, redevient un miroir du théâtre dans le théâtre, du spectacle d'opéra. Ainsi, comme on l'attend dès la première scène, Lesbia retrouve son amant connu à Naples, le baron Polonais Mamoski dans la scène 8, commentant cette rencontre comme typique de l'*opera buffa* et redéfinissant le genre par sa pratique¹ : « Che incontro ! Par di quei d'opera buffa ! ».

Le bestiaire imaginaire reprend son cours à travers les angoisses de Don Corbolo qui, à chaque instant, se touche le visage et les oreilles, craignant de devenir buffle ou âne (scène 9). La résolution de la farce est empruntée à Bertati et reprend le principe de la mèche de cheveux qui doit être coupée à la magicienne, nouvelle Samson, pour détruire sa puissance. La scène est d'autant plus comique que, jusqu'alors, Alcina n'a jamais utilisé la magie mais juste joué sur sa réputation de séductrice, plus que sur sa séduction même.

D'ailleurs, elle n'est pas plus prompte à séduire que ses suivantes, qui, par leur « nature » de femmes, connaissent les arcanes de la séduction (scène 10) :

Lesbia

Sciocco, pazzarello,
Che ? Ci avete creduto ? Non sapete,
Che son donna ancor'io ; che ancor io so fingere
Come fingono le altre ? Io so d'amore
L'arti più soprafine, i svenimenti
Le occhiate, i tronchi accenti,
Le lacrime, i sospiri,
Le convulsioni, e quante cose rare
Son nel regno d'amor per ingannare.
La mia gioia, il mio contento,
È con cento far l'amor.

Le pauvre Corbolo est résigné et ne juge pas ce qui est une réalité : toutes les femmes sont les dignes élèves d'Alcina :

Bell'allievo davvero !
Degno allievo d'Alcina. Eh, già le donne
Sono tutte ad un modo :
Io per me non le biasimo, nè lodo.

¹ On retrouve la réflexion sur les styles à l'intérieur de la diégèse dans *Il Barbiere di Siviglia* lorsque, au cours de la leçon de musique, s'affronte la vieille mélodie, au goût de Bartolo et la nouvelle harmonie de l'air chanté par Rosina, intitulé comme le sous-titre de l'opéra « l'inutile precauzione ».

Mais justement, dans la scène suivante (scène 11), c'est la magicienne qui se comporte en femme amoureuse craignant la fuite de son amant, Jormes, qu'elle avait qualifié de crétin au début de la farce. La seule magie qu'elle utilise est celle de la fontaine de l'oubli, où les personnages, devenus fous, ne sont, somme toute, qu'un peu plus mythomanes qu'au départ, se prenant pour Didon abandonnée, pour Jarba le roi des Maures ou pour une figure de magicien oublié aujourd'hui, mais célèbre dans la région de Venise à l'époque, Schiesone, astrologue pseudo-magicien de Trévis. Ils s'endorment et, dans la tradition des scènes d'opéra, c'est la musique et ses douces harmonies qui les réveilleront. Mais le baron menace Alcina qui réussit à le convaincre de son honnêteté : elle renoncera à la magie par amour pour Jormes, elle l'épouse, et tout le monde est heureux.

Cette courte farce concentre les influences de Bertati pour l'intrigue générale mais aussi de Cigna Santi dans son souci de la justification diégétique qui pallie les manques de cohérence de Bertati. Ainsi, la servante aide les voyageurs parce qu'elle a retrouvé son ancien amant parmi eux, et c'est justement celui qui résiste à la magicienne. En outre, Alcina est campée comme femme vénitienne idéalisée par les Lumières, proche de la Mirandolina de Goldoni, plus que comme magicienne. Nous n'avons pu retrouver tous les clins d'œil à la Venise de l'époque, mais, tel quel, ce livret d'auteur inconnu reste intéressant, ne serait-ce que comme charnière dans l'évolution de la figure d'Alcina.

***Le bestie in uomini, dramma giocoso de Angelo Anelli (1812)*¹**

Les trois voyageurs qui arrivent sur l'île sont des types sociaux sans nationalité : un cynique philosophe (Marforio), un pédant (Pasquino), un séducteur (Riccardo Beccalardo). Le pédant donne l'occasion du premier portrait d'Alcina, qu'il a lu dans l'Arioste, et n'a de cesse de le confronter à la réalité – de la diégèse :

Pasquino

La mia curiosità. Nell'Ariosto
Lessi gran cose della Fata Alcina
Non sarebbe già quella ?

Gandolfo

Appunto.

Pasquino

Aiuto.

Marforio

Che vuol dir ?

Riccardo

¹ *Le bestie in uomini, dramma giocoso per musica in due atti*, de Angelo Anelli, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1812 (musique de Giuseppe Mosca, La Scala).

Che cos'è ?

Pasquino

Non lo sapete,

Che Alcina è quella fata,

Che fa l'innamorata, e poi d'un tratto

Cangia gli uomini in bestie ?

Marforio

Oh ! Che ignoranza...

Che pregiudizi ! Anche le streghe adesso

Tornan di moda.

Riccardo

Andiam, andiam, Io voglio

Veder questo miracolo sì strano.

Marforio

Vi son pur le gran bestie in volto umano.

Le cynique philosophe donne les clés d'interprétation de l'opéra : les hommes se comportent parfois comme des animaux, indépendamment de la magie. Il s'agit donc de percevoir la portée allégorique des transformations de ces types sociaux. D'ailleurs, Alcina ne se sert que d'artifices qui tiennent lieu de magie : déguisée en paysanne, elle veut séduire le grenadier, sous l'œil goguenard de sa suivante qui la décrit comme folle. Le livret, pourtant tardif, laisse transparaître en filigrane les vers de l'Arioste, transposant le caractère d'Orlando – « che per amor venne in furore e matto/d'uom che sì saggio era stimato prima »¹ – à la magicienne, conformément au panorama des scènes lyriques de l'époque, où les folles remplacent le fou :

Da ridere mi vien. Se credi a lei
Più non vuol Ciccisbei : ma ci scommetto,
Che il granatier le piace, e che per lui,
Mentre **saggia si stima**
Una **matta** divien peggio di **prima**. (I, 7)

Contrairement à d'autres livrets qui restent dans l'autoréflexion sur le spectacle, celui d'Angelo Anelli tourne en dérision la société de son temps, et notamment les querelles de lettrés qui se griffent comme des ours, à grands coups d'écrits sarcastiques :

Parecchi letterati
Stanno qui trasformati
In sassi, in piante, e specialmente in orsi,
Che coll'unghie, e coi morsi,
Si straziano fra loro. (I, 8)

¹ Présentation d'Orlando dans la deuxième strophe du premier chant de l'Arioste.

Ainsi, le pédant Pasquino se gargarise de la langue parfaite enseignée par la Crusca, académie qui vient d'être restaurée par Napoléon quelques années avant l'opéra, en 1809.

La magicienne, devenue sage, renvoie chacun à son premier métier. Dans la dernière scène, les deux personnages du cynique et du pédant ouvrent les yeux sur la réalité de la ville où ils ont été transportés malgré eux, pour rendre hommage à la magicienne :

Or la intendo. Fui bestia finora,
Ed in uom mi fe' Alcina tornar.
Non più gare, nè querele :
Non più affanni, nè molestie :
Viva viva chi le bestie
Fece in uomini cangiar.

La *farsa* triomphe des sortilèges compassés de l'opéra *seria*. La fée Alcina doit affronter des personnages du *dramma giocoso*. Elle sort avec les honneurs, même d'une farce, mais retrouvera sa splendeur sur la scène dansée. Pourtant, si la magie est synonyme ici de raison, elle garde sa fonction première dans l'opéra à « machines » : justifier des changements de décors complexes et des transformations à vue¹, forme de splendeur qui se retrouve sur la scène dansée.

Soulignons le caractère exceptionnel de ce livret où, au moment de l'apogée du genre, le personnage n'est pas du « bon côté », c'est-à-dire qu'il se trouve dans l'*opera buffa* alors que son statut de personnage noble le rangeait plutôt du côté sérieux de la scène, dans le ballet *eroico* qui occupe le centre du livret. Mais sa fortune comique est bien au terme d'un cheminement vers sa disparition.

Pasquale Anfossi ou la disparition

En 1777, le livret de 1775 de Nunziato Porta est repris à Vienne par Pasquale Anfossi. Ce compositeur nous permet à nouveau de tisser un réseau d'influences. Il met en musique, en 1788, une autre magicienne, *La maga Circe*, où quatre figures de farce ridiculisent une Circé de grand opéra qui s'exprime en *da capo* avec force vocalises et perdra tous ses pouvoirs. L'explication de sa défaite revient à une observation de sa suivante : « Toutes les filles sont magiciennes ».

¹ D'après Mercedes Viale Ferrero, *Le bestie in uomini* exigeait au moins un changement très complexe, avec « machines » et transformations à vue, mais il s'agissait d'une exception au Teatro alla Scala à l'époque. Nous conservons de ces « machines » construites pour l'opéra les dessins de Giacomo Pregliasco (à la Biblioteca Civica de Turin), cf. « Lieu théâtral et espace scénique », in *Histoire de l'opéra italien*, sous la direction de Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli, Liège, Mardaga, 1992, vol. 5, p. 11.

La « magicienne » peut prendre les traits d'une soubrette rusée ou d'une paysanne, comme la Zerlina de Da Ponte, dans le livret *Don Giovanni*, qui ensorcelle par son air *Batti, batti, o bel Masetto* : « Guarda un po' come seppe questa strega sedurmi. Siamo pure i deboli di testa ! ». Le palais enchanté est définitivement devenu une auberge, comme chez Badini, où il était par métonymie une représentation du monde. Par un retour à la thématique de prédilection de l'Arioste, le mot de la fin appartient à l'aubergiste Maccarone (II, 8) :

Il mondo è figurato un'osteria:
chi viene, chi si ferma, e chi va via
Ma forse l'osteria di Maccarone
Di figurar il mondo ha più ragione
Perocché 'l mondo è pieno di pazzia
E tutti sono pazzi a casa mia.

Si l'on se souvient du mécanisme qui faisait des personnages chez l'Arioste « des acteurs de l'âme universelle sans avoir eux-mêmes d'âme personnelle », on peut expliquer la disparition d'Alcina par le fait même qu'elle ait reçu une intériorité trop grande dans l'opéra de Haendel, ce qui ne lui permettait pas de devenir un des personnages de Mozart qui « sont eux-mêmes l'intériorité faite image, les délégués d'une conscience mythique plus vaste que le moi d'une personne »¹. Toutes les femmes peuvent être magiciennes à l'intérieur des *fabula* mais à une époque où des voix, comme celle de Rousseau² réclament des enchantements liés au seul sentiment, à un degré supérieur, sans que n'intervienne plus le merveilleux diégétique, ce sont les chanteurs, les poètes et surtout les compositeurs que l'on tiendra pour des enchanteurs.

La disparition contre la défaite : Alcina vs Ginevra

Les deux personnages, paraissant sur la scène de Londres durant la saison 1733-1734, ont des destins radicalement opposés. Ginevra, injustement calomniée, échappe de peu à la mort imposée par le pouvoir masculin tandis qu'Alcine, usurpatrice, règne sur une île où s'exerce sa toute puissance jusqu'au moment où la femme fatale doit céder devant la magie de Morgane, garante de la fidélité et du bien. Pourtant, elles ont en commun le jeu des apparences, qui font croire que Ginevra est infidèle et qu'Alcina est une fascinante beauté.

¹ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 31.

² Article « opéra » de son *Dictionnaire de musique in Œuvres complètes*, vol. 5, Paris, Gallimard, 1995, p. 948-962.

Ginevra est l'archétype de la femme sacrifiée qui sera l'héroïne romantique par excellence, alors que la femme fatale prendra d'autres formes que celle de la magicienne privée de sa baguette, simple accessoire d'opéra, qui a perdu ses pouvoirs à la fin du *dramma* de Haendel. Pensons à leur rapprochement sur la scène londonienne, où elles paraissent à quelques mois d'intervalle, avant le même ballet des songes de l'acte II. Le public de l'époque mélangera dans son imaginaire, de fait, la belle innocente et la magicienne cruelle, pour voir, en cette dernière, la femme abandonnée, victime des autres personnages, qui lui fera oublier la reine impitoyable.

Dans le drame romantique, l'intrusion des éléments réalistes tirés du quotidien comme ressorts dramaturgiques, s'ils s'intègrent sans mal dans l'aventure de Ginevra, ne pourront jamais se fondre dans l'univers merveilleux de la magicienne, sans créer un effet comique, non tant parce qu'ils la rendent ridicule que parce qu'ils sont, par définition, incongrus. Pensons par exemple à l'argent que partagent les deux sicaires payés par Othon pour tuer Dalinde, dans l'*Ariodant* d'Hoffmann/Méhul (III, 8). Leur trafic, surpris par Ariodant, leur permet d'apporter l'occasion de rétablir la vérité sur ce qu'ils ont dit à Othon : Dalinde n'est pas morte, ils ont été attaqués par un brave qui les a mis en déroute. L'apparition d'Ariodant, qui les surprend, confirme au spectateur qu'il s'agit bien de lui. Cette scène permet de maintenir un effet de suspens sur le sort de Dalinde, le spectateur croyant que leur devoir est bien accompli comme il le disent à Othon, puis sur ce que sait réellement Ariodant lorsqu'il revient à la cour, les modalités de dévoilement du traître étant le principal enjeu des variantes dramaturgiques de l'opéra romantique. En revanche, l'inscription réaliste dans le quotidien prépare la disparition de la magicienne. Dans le livret de Cigna-Santi, sans être véritablement comique, l'anneau nuptial qui cache l'anneau magique, s'il apporte une justification réaliste à l'enchaînement des actions, aplatit le personnage qui aspire à une vie conjugale, valeur bourgeoise. Certes, la magicienne de Braccioli enviait le sort des amoureux de pastorale qui, eux, pouvaient sceller une union légitime, mais c'était justement parce qu'elle regrettait cette perspective, rendue impossible par son statut d'immortelle – dans l'air *Così potessi anch'io*. Celle de Cigna-Santi, qui croit pouvoir réaliser son rêve, perd de ce fait même son pouvoir de fascination. Bien plus nettement encore, l'environnement culinaire de l'auberge, s'il ne coïncide pas nécessairement avec la perte de sa puissance – l'Alcina de Badini pétrifie Orlando et révèle la vérité à la fin –, entache néanmoins son pouvoir de séduction : Rodomonte lui préfère les armes. Inversement, elle est victorieuse et heureuse, même dans le

mariage scellant un *lieto fine*, dans les livrets¹ où elle est femme des Lumières face à des pédants et pseudo-philosophes, et règne sur sa bibliothèque, comme Mirandolina sur sa *locanda*, ultime microcosme à l'intérieur de l'île, davantage par son esprit que par sa baguette. Mais, qu'Alcina soit victorieuse ou vaincue sur le plan diégétique, le livret d'Anelli pour Mosca semble être le dernier de la série comique et, si le personnage se projette ainsi sur le XIX^e siècle naissant, il n'en franchira le pas que sur la scène dansée. Rappelons, d'ailleurs, que, dans les drames romantiques, Ginevra n'est plus qu'une « blanche colombe » qui s'apprête à monter sur le bûcher sacrificiel et n'a plus d'épaisseur dramatique, évincée par le héros national, Ariodante.

La nouvelle femme fatale

Femme fatale mais amoureuse, elle peut être encore confondue avec Angelica dans sa permanence à l'état de topique : les deux magiciennes fusionnent dans la figure de Violetta Valéry. L'acte II de *La Traviata*, s'ouvre sur des réminiscences d'Arcadie dans ces « ameni luoghi » où les plaisirs purs effacent le passé pour se retrouver hors du temps. Mais ce n'est qu'une parenthèse illusoire et le passé revient accuser Violetta par l'intermédiaire du père d'Alfredo, qu'elle doit quitter en le trompant pour pouvoir partir, lui disant qu'elle restera éternellement au milieu de ces « fleurs », lors d'adieux déchirants qui ressemblent à ceux de Medoro ou Angelica aux lieux bucoliques qui ont vu naître leurs premières amours. Si Alcina peut parfois figurer au rang des femmes fatales au milieu des Médée, Manon, Carmen et Lulu, elle ne fera pas partie des reines sans triomphe évoquées par Camillo Faverzani dans l'introduction à son volume². Le XIX^e siècle voit la disparition de la magicienne Alcina, après ses derniers feux parodiques. Au XX^e siècle, réapparaissent d'autres immortelles, comme l'Elina Marty de *L'affaire Makropoulos*, de Leoš Janáček, d'après la comédie homonyme de Karel Čapek (1922), créé au Théâtre National de Brno le 18 décembre 1926. Il s'agit ici d'une mise en abyme de l'histoire de l'opéra : une cantatrice célèbre, fille d'un médecin grec qui au XVI^e siècle a essayé sur sa fille un élixir de longévité, a mené plusieurs vies sous des noms différents, ne conservant que les initiales de son identité originale : Elina Makropoulos. Dans l'intrigue de l'opéra, elle est âgée de 337 ans et doit retrouver la formule de l'élixir dont les

¹ *Alcina, farsa giocosa per musica in un atto* di [?], Venezia, Fenzo, 1800 (balli di Giovanni Monticini, musica di Pietro Carlo Guglielmi, scenario di Giuseppe Camisetta, Teatro Venier) ; *Le bestie in uomini, dramma giocoso per musica in due atti*, de Angelo Anelli, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1812 (musique de Giuseppe Mosca, La Scala).

² Camillo Faverzani, *L'Opéra ou le Triomphe des Reines, Tragédie et opéra*, Saint Denis, Université Paris 8, « Travaux et documents », 53, 2012.

effets ne durent « que » trois siècles. Cette femme concentre des traits à la fois d'Alcine et d'Angélique. Comme Angélique, c'est la femme fatale, inaccessible et froide, qui rend les hommes littéralement fous. D'ailleurs, chez Vivaldi, Angélique ne demande-t-elle pas à Roland d'aller lui chercher la fiole de l'éternelle jeunesse, dans l'*Orlando furioso* de 1727 :

Ingegnoso crudel, per fine hai vinto.
Sulla rupe che vedi argenteo vaso
Serba l'acque fatali,
Onde Medea del già cadente Esone
Fe' rifiorir l'etade. Io lo vorrei. [...]
Noi fortunati allora
Potrem durando sempre in fior d'etade
Render eterni i nostri dolci affetti. (II, 6)

Elina Makropoulos désire la même immortalité, au début de l'opéra. Mais elle connaît déjà l'issue de ses histoires d'amour qui se terminent dans la folie pour ses partenaires. Elle métamorphose les hommes en fous, comme Alcine transformait ses anciens amants en objets.

Merveilleux chrétien et merveilleux païen au XIX^e siècle

Dès son entrée dans l'opéra, Alcina est trop femme par son désir, puis trop humanisée par son développement dans les différents opéras, trop caractérisée pour n'être qu'un personnage issu du merveilleux païen comme la Vénus de *Tannhäuser*.

Dès le XVIII^e siècle, l'Arioste est perçu comme symbole de l'amour païen par Pier Jacopo Martello :

Ma voi avete ne' vostri amori rappresentati fra uomo e donna una fortuna, che noi non avemmo, e questa è la religione. La religione vi vieta gli accoppiamenti illegittimi, lo che vi fa molto cauti ne' vostri amoreggiamenti. Ma perché il senso, d'altra parte, è lo stesso ne' moderni che fu negli antichi, avete pensato modi di parlare dell'amor sensuale fra uomo e donna con onestà, astraendo i sentimenti che profferite dalla bassezza e dalla lascivia, dimodoché le vostre eroine favellan d'amore senza cagion d'arrossire, e rendon sì bella e sì pura questa per se fecciosa e vile passione [...]. Né solamente i vostri lirici la cantano nella cetera dietro il profondo Dante, il leggiadro Petrarca, il grave Casa, e i loro migliori seguaci, ma il vostro epico Torquato Tasso (poiché l'Ariosto per lo più tratta l'amore alla greca) e i moderni Franzesi nelle tragedie hanno un linguaggio d'amore che in nulla si scosta dall'onestà, o se talor se ne scosta, ciò si tollera rappresentato in que' personaggi che il poeta vuol far comparir gastigati in pena de' lor malvagio costume¹.

La critique française émet les mêmes réserves, à l'image de Jean-Baptiste du Bos qui reproche à l'Arioste

¹ Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna [1714]*, in *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal Sergio Noce, Bari, 1963, p. 233.

d'avoir mêlé mal à propos la religion chrétienne, dans [ses] poèmes, c'est qu'il n'en a point parlé avec la dignité et la décence qu'elle exige, c'est qu'il a allié les fables du paganisme avec les vérités de notre religion¹.

La femme immortelle dans l'opéra du XX^e siècle

La magicienne, de l'Arioste jusque dans les livrets du XVIII^e siècle, aspirait à conserver ses amants par des artifices, mais cédait devant l'impuissance de ses pouvoirs face aux valeurs humanistes : fidélité à la cause de son roi, à la religion, à la gloire, à l'honneur. En revanche, la magicienne moderne, toute puissante face au désir masculin, renonce à l'immortalité, aspire à devenir humaine et mortelle. Avec *Carmen*, le moment est venu, dans l'histoire de l'opéra européen, où les enchanteresses n'auront d'autre pouvoir que leur corps, leur voix et leur vie, qu'elles sacrifieront à l'amour qu'elles ont fait naître. Nous pouvons penser par exemple à *La femme sans ombre*, de Richard Strauss (1919), à Elina Makropoulos qui meurt avec joie, lassée de son existence éternelle, à l'ondine de Dvorak, *Rusalka* dont le succès est à comparer avec une autre magicienne, vouée à l'échec sur scène, *Armide* (1904). Le siècle voit le succès du personnage appartenant au folklore national par opposition à un autre personnage magique mais trop européen, hypothèse qui serait à conserver pour la réception de l'Arioste.

Si Alcina échappe à la « défaite des femmes »² autant qu'à la « triomphe des reines »³, sur la scène lyrique du XIX^e siècle, elle est en revanche la victime muette des amants sur lesquels elle régnait naguère.

¹ Jean-Baptiste du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719, chap. XXXIII, p. 309, cité par Georgie Durosoir, « Roland dans les représentations théâtrales et musicales françaises au XVII^e siècle », in Belinda Cannone, Michel Orcel, *op. cit.*, p. 142.

² Nous faisons allusion à l'essai de Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979, car il est complémentaire avec notre corpus et fonctionne comme parfait contre-exemple. Toutes les femmes « mortes », « perdues », « jeunes filles » et « furies », sacrifiées sur l'autel des « affaires de famille » ou victimes des « déclins de la lune » sont issues d'un corpus lyrique du XIX^e siècle dont Alcine est absente.

³ Nous renvoyons au titre de l'ouvrage collectif issu du Séminaire l'Écriture et l'opéra dirigé par Camillo Faverzani, *L'Opéra ou le Triomphe des Reines, Tragédie et opéra*, Saint Denis, Université Paris 8, « Travaux et documents », 53, 2012, qui met à l'honneur *Merope*, *Fedra* et *Medea* mais surtout la figure « éternelle » et omniprésente de *Sémiramis*, dans des livrets qui vont du XVIII^e siècle au XIX^e.

Et bien, dansez, maintenant !

***Alcina e Leone, ballo tragi-eroico pantomimo, di Antonio Pitrot (1775)*¹**

Dans ce ballet, Alcina devient le réceptacle des magiciennes comme Médée ou des femmes enchanteresses comme Popée, appartenant toutes au genre sérieux. On retrouve, dans ce ballet romantique, tous les ingrédients de l'Arioste, de l'épisode de Giocondo, à l'infidélité, en passant par la magicienne manipulatrice, Médée et ses enfants. Leone est filtré par deux types de folie : celle d'Orlando, bien sûr, mais aussi la folie antique.

***Alcina e Ruggiero, ballo eroico dal sig. Luigi Dupain (1805)*²**

L'oracle de Merlin, consulté par Bradamante et qui apparaît en lettres de feu, donne lieu à des effets spectaculaires :

Quel Ruggero che sposo
Il fato a te destina
Langue in ozio amoroso
Nell'isola d'Alcina

Nous revenons donc à un choix originel de la magicienne pour figurer le spectacle, dans un genre qui réfléchit sur lui-même. De même que nous l'avons souligné d'emblée, la magie est toujours à la limite d'un traitement allégorique : Ruggiero à la recherche d'une proie tombe de sommeil. Le charme de Melissa agit comme une « benda d'oblio tolta dalla sua fronte » (III). Il se réveille exprimant la surprise, la honte, et se réconcilie avec Bradamante. Le recours à l'anneau magique ne viendra que dans un deuxième temps, pour le protéger du pouvoir d'Alcina. Lorsque les amants partent, le spectateur assiste à la transformation du palais en une horrible plage par Melissa, qui demande aux furies de tourmenter Alcina. Cette dernière, réduite à voir les autres partir, « sprofonda desolata negli abissi d'Averno ».

Bradamante e Ruggiero, ballo romantico da Gaetano Gioja (1824)

Comme dans le livret d'Ortensio Mauro, nous sommes à nouveau devant le château d'Atlante, en haut d'une montagne escarpée. Bradamante enlève l'anneau magique à Brunello

¹ *Alcina e Leone, ballo tragi-eroico pantomimo*, d'invenzione e composizione di Antonio Pitrot, Venezia, Casali, 1775 (musique de Francesco Piombanti, San Samuele).

² *Alcina e Ruggiero, ballo eroico in quattro atti*, composto dal sig. Luigi Dupain, in *La prova di un'opera seria, melodramma giocoso in due atti*, Milano, Giacomo Pirola, 1805 (musique de Ferdinando Pontelibero, Regio teatro alla Scala), p. 39-47.

qu'elle a capturé, puis le détache. Elle s'approche du palais enchanté et défie Atlante, qui dévoile son bouclier magique. Désespérée du nouvel envol de Ruggiero, elle est consolée par Melissa qui la conduit vers la grotte de Merlino, pour consulter l'oracle du sage magicien (I). Nous retrouvons le jeu de mise en abyme, avec le projeté dans le spectacle sur scène lorsque Bradamante, à son grand dam, voit apparaître sur un des murs de la grotte son Ruggiero lové dans les bras d'Alcina, et sa fureur n'est tempérée que par la confirmation de la part de l'oracle que l'infidèle finira dans tous les cas par être son époux (II). Alcina, afin de s'assurer de son emprise sur le cœur de Ruggiero, l'invite à visiter son domaine pour en admirer les merveilles et se réjouit de la réticence de son amant à se détacher d'elle. Mais à la fin, tout se joue dans un combat de magiciennes, où Melissa fait disparaître Alcina, délivre Bradamante du sortilège, fait apparaître son palais où elle unit les deux amants en mariage. L'acte se termine sur un défilé de leurs descendants.

Cette restauration des dieux et des magiciens (de l'épopée, Alcina, Morgana, Melissa et Atlante et de la mythologie, Vénus et Amour) ne résistera pas au changement de sujets et les personnages ariostesques disparaîtront au profit des êtres merveilleux des légendes nordiques. Théophile Gautier constate que l'Opéra va être désormais « livré aux gnomes, aux ondines, aux salamandres, aux elfes, aux nixes, aux willis, aux péris, et à tout ce peuple étrange et mystérieux qui se prête si merveilleusement aux fantaisies du maître de ballet »¹.

Marie Taglioni, qui débute à l'Opéra en 1827, est le symbole d'une époque, elle est *La Sylphide*. Dans cette œuvre-clé, inspirée du conte *Trilby* de Charles Nodier, apparaît pour la première fois le thème essentiel du ballet romantique : dualisme entre le monde de la réalité banale et celui de l'idéal, vanité des apparences et vérité du rêve. Sitôt que James veut étreindre la sylphide, elle perd ses ailes et meurt. Le songe s'évanouit au contact de la réalité familière. Le ballet revêt les traits du génie romantique : spiritualisme onirique, nostalgie des pays lointains, d'un passé légendaire, découverte du folklore authentique. En fait, il oscille perpétuellement entre deux univers : le ciel et la terre. L'action se développe successivement sur deux plans. Dans l'un, terrestre, se donne libre cours le goût nouveau de la couleur locale, de l'exotisme. L'autre plan, irréel, transporte le public dans le séjour des êtres élémentaires, ondines ou willis, filles de l'air ou génies souterrains. Le « ballet blanc », la danse « aérienne » s'y épanouissent. Dans des ballets tels que *La Sylphide*, *Ondine* ou *La Péri*, s'exalte le thème de l'esprit féminin épris d'un mortel et égaré sur la terre. Le type de

¹ Cité par Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, p. 60.

l'amante délaissée, Alcina, qui correspond à l'héroïne sérieuse du ballet romantique, serait à mettre en perspective avec les autres personnages des *Sylphides* ou de *Gisèle* : spectres qui reviennent hanter leurs anciens amants.

L'évolution de la magicienne : du tragique au comique ?

Lorsque la magicienne Alcina est le personnage de Haendel, elle concentre déjà en elle toutes les magiciennes classiques, de Circé à Calypso, et elle était, dans la veine épique italienne, un carrefour de réécritures entre Boiardo et l'Arioste (le Tasse lui préfère Armida).

La magicienne qui ensorcelle son héros pour le détourner de son devoir est tirée d'Homère et de deux épisodes de l'*Odyssée* : les dix années qu'Ulysse a passées auprès de Calypso et leur séparation (*Odyssée*, V, 75-269) et l'arrivée sur l'île de Circé et la transformation de ses compagnons en porcs (X, 187-243)¹.

La fin de la fortune de l'Arioste semble coïncider avec celle des épopées non nationales, d'un merveilleux trop païen. Le ballet se fait le réceptacle de l'histoire de l'opéra et des facettes de la magicienne qui disparaît car elle ne pourra s'adapter à l'évolution bourgeoise du théâtre d'opéra et ne pourra y demeurer qu'au titre de réminiscence topique. Chez Haydn, Alcina représente la force et le pouvoir de la magie en métamorphosant Rodomont en scarabée et Orlando en pierre. Elle est vaincue, en revanche, dans l'opéra de Bertati où son impuissance seule la rend tragique, mais dans un contexte ridicule, où la farce l'emporte sur la magie. Au XX^e siècle, de la veine épique italienne ne reste plus sur la scène lyrique que la seule et toujours sérieuse magicienne Armida² comme relais des enchanteresses de l'opéra allemand (la Vénus de *Tannhäuser*) ou tchèque (l'ondine Rusalka de l'opéra éponyme de Dvorak). Pourtant, Alcina était du côté des dieux et a choisi de passer chez les mortels, par amour pour l'un d'entre eux³, comme Armida avait renoncé à ses pouvoirs pour Rinaldo. En cela, elles poursuivent le même parcours initiatique que la Brünhilde de Wagner qui, découvrant l'amour, accède à une nouvelle forme d'éternité, annonçant le crépuscule des dieux : « J'étais éternelle, je suis éternelle »⁴. On peut considérer comme leur héritière, au XX^e siècle, la magicienne postmoderne de Tabucchi qui lui donne enfin la parole à la première personne, dans la « Lettera di Calipso, ninfa, a Odisseo, re di Itaca » :

¹ Cf. l'article de Camillo Faverzani, in *Alcina*, Haendel, *L'Avant- Scène Opéra n°130*, 1990, p. 10-17.

² Nous pensons à l'opéra de Dvorak, *Armide*, livret de Jaroslav Vrchlicky, Prague, Théâtre National, 1904.

³ De façon symbolique pour Ruggiero dans l'*opera seria*, de façon triviale pour le voyageur anglais Jormes dans la *farsa* mise en musique par Guglielmi en 1800.

⁴ *Siegfried*, Wagner, 1876, III, 3.

Ah, Odisseo, poter sfuggire a questo verde perenne ! Potere accompagnare le foglie che ingiallite cadono e vivere con esse il momento ! Sapermi mortale.
Invidio la tua vecchiezza e la desidero : e questa è la forma d'amore che sento per te¹.

Elle rêve, en aimant jusqu'à la dissolution², de connaître le sort d'Orlando dont l'âme était détachée du corps :

sogno di sentirmi ogni giorno più vicina al Grande Circolo nel quale tutto rientra e gira ; di disperdere gli atomi che formano questo corpo di donna che io chiamo Calipso.

Mais par son cheminement – inverse de celui d'Orlando – du sérieux vers le comique, sorte de fêlure originelle du texte source pour les romantiques, le personnage de l'enchanteresse Alcina semble perdre tout intérêt en même temps que sa présence dans les livrets d'opéra à la fin du XVIII^e siècle. Elle suit en cela le sort de l'Arioste auquel le Romantisme préférera le sérieux du Tasse, et plus généralement, nous permet de tirer des perspectives larges sur l'histoire de l'opéra. Cet amour tel qu'il apparaît dans l'épopée, avec pour conséquence l'illusion trompeuse chez Alcina, le dérèglement psychique chez Orlando, reste indigne des passions humaines de la scène romantique. Si Ariodante et Ginevra seuls peuvent remplacer Orlando et Alcina, c'est parce qu'ils ne s'intègrent dans l'épopée qu'à un moment donné de leurs pérégrinations littéraires. Certes, lorsque les librettistes sont des poètes italiens, ils se rappellent, en reprenant le sujet, que celui-ci est tiré de leur illustre prédécesseur et maître. Mais l'intrigue continue son chemin parallèle par voie littéraire et notamment la *Novella XXII* de Matteo Bandello qui, autant que l'Arioste, inspire Shakespeare, qui, à son tour, remplace le poète ferrarais comme vivier de sujets d'opéras pour le drame romantique. Si le ballet se ressaisit de l'Arioste, « immortel Homère italien », et de son chevalier *Orlando*, défenseur de sa patrie, les véritables héros du drame romantique chanté sont tirés d'autres sujets, plus ancrés dans l'histoire du temps ou tirés d'autres sources littéraires, souvent théâtrales, comme toujours.

Pour le lecteur du XX^e siècle, à l'instar de l'image qu'en donne Carpentier, l'épopée de l'Arioste est confondue avec son « seul » héros éponyme. Roger et Bradamante, héros de « circonstance », ne perdurent pas au-delà de leurs caractéristiques « humaines » générales. Angelica est absorbée dans un premier temps par les bergers qui occupent les scènes lyriques avant elle, puis par la magicienne Alcina qui les domine, avant de les hanter de son spectre.

¹ Antonio Tabucchi, *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 32-33.

² C'est d'ailleurs une dissolution métaphysique qui clôt le *Tristan* de Wagner avec l'air de la mort d'Yseult.

CONCLUSION

Au terme d'un parcours diachronique mettant en lumière les différents phénomènes de réécriture de l'épopée de l'Arioste, il convient de revenir sur les facteurs d'explication.

La chronologie est tout d'abord fondamentale pour comprendre l'évolution du livret d'opéra. Les livrets baroques sont marqués par le foisonnement, que celui-ci soit justifié par le palais des magiciens ou par les pratiques scéniques des *comici dell'arte* à la cour (Rome) comme dans le théâtre public (Venise et Naples), les deux influences étant liées à Rome par exemple. Le traitement de la folie suit également une évolution chronologique : si elle peut rendre Roland ridicule au XVII^e siècle (hallucinations, commentaires des bouffons), ce n'est pas le cas au XVIII^e siècle, alors même que le genre est explicitement héroïcomique et que l'opéra *buffa* prend de l'ampleur. Si la chronologie est donc fondamentale pour expliquer les évolutions, au-delà du lieu de création, il n'en va pas de même pour le choix des sujets, conditionné par le contexte de création.

Si dans le théâtre public, tous les mélanges de sujets sont possibles, la cour privilégie la pastorale et les magiciens, et n'accueille les bouffons que de manière tardive et plus subtile (c'est par exemple ce qui différencie Badini et Nunziato Porta). En outre, les librettistes, mercenaires du spectacle, font le choix de la surprise et de la nouveauté, quitte à dévoyer largement l'autorité du texte source. Nous pensons notamment aux « Angéliques » vénitiennes de Bissari, Aureli et Averara, mais aussi au livret napolitain de Latilla, cas unique dans tout notre corpus où Orlando épouse Angelica. Est-ce à dire que le gondolier vénitien ne lisait pas l'Arioste ou qu'il ne se formalisait pas qu'on le détourne, contrairement à l'aristocrate, fût-il français ou italien, qui n'aurait pas apprécié de ne pas retrouver l'esprit du chantre de la maison d'Este ?

Dans le cadre du théâtre public, la question du statut social entre Angelica et Medoro n'est jamais perçue comme un dilemme par la reine, même si elle est jugée sévèrement par les autres personnages. En revanche, elle est réglée par des subterfuges à la cour (intervention des dieux de l'Olympe qui tirent les ficelles des rapports humains). La question de la différence de condition entre Médor et Angélique n'est vraiment posée que dans les œuvres créées à la

cour florentine, en raison du respect de l'éthique aristocratique, comme à la cour de Louis XIV. Mais on retrouve surtout cette dualité entre tragédie tout court et tragédie lyrique, ou *dramma per musica*, en France comme en Italie, les genres d'arrivée représentant un autre critère fondamental pour expliquer les évolutions de l'épopée transposée sur la scène.

On observe, dès les origines et tout au long de l'histoire de l'opéra, une influence du théâtre parlé et de ses codes (comédie espagnole¹, *commedia dell'arte*, tragédie), mais avec une résistance primordiale du texte source, qui explique des originalités par rapport aux genres opératiques, mais aussi par rapport à la chronologie.

Les plus belles adaptations du poète ferrarais sont paradoxalement faites à l'intérieur du genre de l'opéra *seria* qui aurait dû lui préférer son rival plus sérieux et plus nuancé dans sa caractérisation des personnages, le Tasse. Le merveilleux chevaleresque, l'excès qui peut aller jusqu'à produire des effets comiques, sont d'autant mieux traités qu'ils sont canalisés et exprimés dans des formes à « lectures multiples », exactement comme c'était le cas chez l'Arioste.

Selon les moments de sa reprise, les librettistes font le choix d'épisodes qui suivent les modes du temps, le cas le plus flagrant étant la reprise d'Ariodante dans le drame romantique. La fascination exercée par l'Arioste, qui offre un réservoir d'une plasticité sans bornes, n'est pas seulement due à ses intrigues, mais aussi à son esprit facétieux, sa liberté de ton et son traitement de l'excès.

On observe souvent une influence commune des modèles chevaleresques des deux grands auteurs ferrarais. Dans l'œuvre de ceux qui l'ont véritablement développé, dans des livrets ou des opéras qui continuent à faire autorité aujourd'hui, comme Bonarelli, Villifranchi, Rospigliosi, Quinault, Braccioli et Vivaldi, Haendel, Haydn, la réécriture de l'Arioste coïncide avec celle du Tasse, voire d'autres romans chevaleresques comme *Amadis* pour Quinault et Haendel par exemple. Nous avons renvoyé à plus tard des recherches qui envisageraient une comparaison précise des autres œuvres d'un même auteur, reprenant la matière chevaleresque, mais aussi les autres sources, mythologie ou histoire.

Travaillant essentiellement dans une perspective diachronique, nous avons écarté des développements synchroniques, qui restent des pistes de travail pour d'autres investigations.

¹ La question des influences de la comédie espagnole, si elle est posée, reste encore entièrement à explorer, notamment à partir des œuvres les plus connues, de Francisco de Aldana (1537-1578), *Medoror y Angélica*, Luis Barahona de Soto, *Primera parte de la Angélica* (1586), qui envisagent des suites au-delà de l'épopée, comme les livrets vénitiens de Bissari, Aureli et Averara ; Lope de Vega, *La hermosa de Angélica* (1602), Luis de Góngora, *En un pastoral albergue*, 1602, José de Cañizares, *Angélica y Medoro*, 1722.

D'abord, il faudrait approfondir la comparaison entre chaque opéra, à son époque, et les opéras de la même sphère, empruntant leur sujet à d'autres sources. Par exemple, l'*Elena* de Faustini et Minato pour Cavalli (1659) n'est pas seulement l'épouse de Ménélas qu'on enlève mais une sportive qui fait tomber son futur mari en combat singulier – qui ressemble fort à Bradamante – et feint d'aimer Thésée pour lui échapper – comme Angelica –, sans compter que Ménélas est déguisé en amazone qui séduit le roi Tyndare à la cour duquel il voulait venir incognito pour retrouver sa bien-aimée, et ainsi de suite. Nous ne sommes pas en mesure de savoir si la matière antique, épique ou lyrique, source commune de l'Arioste et des librettistes vénitiens, est reprise directement par les librettistes qui y puisent, selon le goût du temps, les mêmes ingrédients que ceux qu'ils privilégient chez le poète ferrarais, ou si la manne gréco-latine est filtrée par le succès de l'épopée chevaleresque italienne, mais la question nous paraît intéressante.

Ensuite, nous avons renoncé à analyser les reprises de la matière du Tasse autour du personnage d'Armide pour répondre à une question posée par le simple *Rinaldo* de Haendel : le texte source est complètement détourné et Armida n'a que son statut de magicienne en commun avec son rôle dans l'épopée. Dans les réécritures de l'Arioste que nous avons prises en considération, l'épopée est finalement respectée dans la folie d'Orlando, alors que la magicienne donne lieu à des inventions et des histoires d'amour multiples, comme nous l'avons vu. Est-ce le cas également de celle du Tasse ?

Pour ne pas perdre le fil de l'Arioste, nous n'avons malheureusement pas eu le loisir de montrer de façon systématique combien, pour chaque auteur ou compositeur, l'intertextualité de la scène se développe parallèlement ou se superpose à une intertextualité de l'écriture. Mais nous avons tenté de le faire en montrant que la folie, celle de Roland étant propre à l'Arioste en littérature, suit également une histoire opératique au féminin.

Parallèlement à celui des modèles chevaleresques, un deuxième point commun observé dans les livrets toujours joués est l'intérêt pour la folie, en particulier à Venise. La question fondamentale posée par la folie comme par la magie est celle de l'illusion, des apparences trompeuses par opposition à la sincérité et la vérité. En ce sens, le texte source adhérerait parfaitement aux problématiques du spectacle au XVII^e et XVIII^e siècles, mais disparaît au XIX^e siècle où les sujets seront plus historiques ou réalistes (tirés de chroniques et de faits divers), suivant toujours l'évolution du théâtre parlé, qui devient une des sources principales, détrônant la littérature.

L'opéra, un art tourné vers le passé ?

Le choix de l'Arioste a souvent trait à une forme de nostalgie, de la part des librettistes comme des compositeurs. Ce sont les genres – le ballet, par rapport au *dramma per musica* – et les lieux – Londres par rapport à Venise – périphériques (en termes de nombre de pièces écrites et représentées) qui concentrent, de façon plus appuyée, les principes des autres, nous les rendant plus clairs. La stabilisation d'un répertoire durable est tardive en Italie. Par ailleurs, exception faite de Vivaldi, les compositeurs encore joués aujourd'hui, qui ont placé l'Arioste comme source privilégiée de leurs opéras, souvent chantés en italien, sont originaires de pays étrangers à l'Italie ou y passent leur carrière, la France pour Lully, l'Angleterre pour Haendel, la Hongrie pour Haydn.

Les mises en scènes et leur traitement

Dans les opéras joués aujourd'hui, la redécouverte du compositeur prime sur le sujet. Ainsi, nous pouvons voir sur scène les opéras de Vivaldi, Haendel, et Haydn. D'ailleurs, les adaptations actuelles influencent notre perception des opéras de l'époque et nous orientent vers une interprétation symbolique de la magie. Le *senno di poi* nous indique qu'elle a disparu, nous cherchons à voir quels sont les signes avant-coureurs de cette disparition. Il nous semble¹ observer la même évolution dans les adaptations pour la scène depuis les années 1970 que sur les trois siècles de théâtre chanté : on tendrait vers l'élimination de la magie, lorsqu'elle ne ressort pas d'un merveilleux chrétien ou folklorique.

Dans les mises en scènes marquantes, on peut penser à celle de Jorg Lavelli² en 1978 où, peut-être sous l'influence du *Ring* de Chéreau à Bayreuth en 1976, le monde d'Alcina est aussi sombre que celui des Nibelungen, avec des captifs libérés des enchantements qui portent leurs peaux de bêtes avant de les abandonner telles des dépouilles en peluche. Dans ce monde de ténèbres, apparaissent des chevaliers en armure et des jeunes filles couronnées de fleurs, symboles de l'héritage pastoral et chevaleresque idéalisé. Le personnage d'Alcina, et tous ceux qui appartiennent à son monde, ont des visages de bronze et de longues tuniques, comme des statues privées d'identité. Si Ruggiero est vêtu de noir, son visage est encore nu, montrant son statut ambivalent entre forces des ténèbres, animalité et monde de la lumière, symbolisé par une Bradamante, toute de blanc vêtue.

¹ Ce n'est qu'une hypothèse émise à partir d'un échantillonnage très partiel de quelques mises en scène, et n'a, à ce titre, d'autre vocation que d'ouvrir vers des enquêtes ultérieures.

² *Alcina* de Haendel, dirigé par Raymond Leppard et mis en scène par Jorg Lavelli, Festival d'Aix-en-Provence, 1978.

Dans sa mise en scène d'*Orlando* de Vivaldi, Pier Luigi Pizzi¹ nous donne une idée des décors de l'époque avec force trônes et nuages enchantés, qui fantasment ce qu'était le spectacle et le divertissement de l'époque.

En revanche, beaucoup plus récemment, en adaptant un *Orlando* haendélien², Gildas Bourdet utilise, « pour la première fois de sa carrière », la vidéo pour donner à voir un point de vue interne au personnage du *furioso* qui erre dans les bois, sortant du cadre donné au premier plan : un intérieur du XVIII^e siècle à la Watteau avec son badinage amoureux. La magie – ou la technologie – agit ici comme la machine à remonter le temps, qui permet de superposer des époques différentes à la manière d'un film de science-fiction.

Dans le Vivaldi de Pierre Audi³, en revanche, on ne trouve plus de magie, si ce n'est sous la forme métaphorique de l'illusion et du jeu des travestissements. Il s'agit d'une pièce écrite à Venise et pour Venise, empire des sens au XVIII^e siècle. Pour son dramaturge, qui relit l'Arioste avec une attention particulière à la dimension sensuelle de l'amour charnel entre Ruggiero et Alcina, la magicienne et Orlando sont deux figures opposées de l'amour, l'opéra permettant la « rencontre de Tristan et de Don Giovanni au féminin ».

Pierre Audi applique les mêmes principes à sa lecture de l'*Orlando* de Haendel⁴. Des résolutions modernes remplacent la magie : le rêve pour la parenthèse de folie, l'actualité comme source du basculement dans la folie. Il fait d'Orlando un pompier pyromane dont la folie se manifeste concrètement par un feu destructeur :

Nous avons pris le parti de raconter l'histoire d'une façon indirecte... La seule action que propose le livret est la destruction de la maison de Dorinda et la double tentative de meurtre sur Angelica et Medoro dans le troisième acte. Cette action est notre point de départ pour entrer dans les affres de la douleur d'Orlando. Nous avons imaginé ce dernier comme un pompier héroïque mais également pyromane, dangereusement fasciné par le feu. La tension entre les deux extrêmes exprime le conflit entre le devoir et l'amour, présenté comme Zoroastro, le catalyseur de l'action, au début de l'opéra. Devant l'attitude d'Angelica à son égard, le devoir passe rapidement au second plan. Orlando ne peut pas vivre sans pouvoir exprimer sa passion. Il ne peut pas résoudre ce conflit, sauf par sa violence ou le nihilisme⁵.

Dans la version de Pierre Audi, Zoroastro apparaît comme une sorte de supérieur hiérarchique qui devient un spectre hantant le rêve d'Orlando.

¹ Enregistrement en Dvd à partir de l'Opéra de San Francisco, *Orlando furioso* de Vivaldi, dirigé par Randall Behr et mis en scène par Pier Luigi Pizzi, 1989.

² *Orlando*, de Haendel, dirigé par Jean-Claude Malgoire et mis en scène par Gildas Bourdet, Atelier Lyrique de Tourcoing, 2008.

³ *Orlando furioso*, de Vivaldi, dirigé par Jean-Christophe Spinosi et mis en scène par Pierre Audi, dramaturgie de Willem Bruls, Théâtre des Champs Elysées, mars 2011.

⁴ *Orlando* de Haendel, dirigé par René Jacobs et mis en scène par Pierre Audi, Opéra de La Monnaie, Bruxelles, avril 2012.

⁵ Programme de salle, p. 32.

Dans la mise en scène de Mac Vicar¹, le magicien devient un médecin interventionniste qui lobotomise Orlando.

Enfin, Robert Carsen², à l'Opéra Garnier, fait de Morgana non plus la sœur, mais la soubrette à la Buñuel d'Alcina dans un intérieur bourgeois du XIX^e siècle, où le badinage amoureux vient embellir le quotidien. L'air *Un momento di contento* d'Oronte³ qui regrette l'infidélité de Morgana autant que sa propre faiblesse et sa facilité à lui pardonner, est chanté alors qu'ils préparent le lit de leur maîtresse et la deuxième partie du *da capo* est parfaitement habitée par un moment d'intimité qui, l'illustrant par une gestuelle concrète, donne tout son sens à la reprise de la première partie et, partant, à toute la scène, résolvant à notre époque la question de l'étrangeté dramaturgique des airs que l'époque qui les a vu naître ne ressentait pas le besoin de mettre en scène.

Il donne à voir l'humanisation de la fée par Haendel et plus généralement dans l'histoire des réécritures, peut-être sous influence du Tasse, qui la rend justement immortelle aujourd'hui :

Pourtant la fée délaissée, l'espace de quelques vers, va devenir profondément humaine, aussi humaine qu'il est possible. Elle a commencé par symboliser la vanité des apparences, mais elle finit par incarner le désespoir d'être réduite à son paraître, et à la souffrance de la chair qui vieillit sans cesser d'aimer. Car enfin, cette déesse qui n'aspire qu'à mourir, et qui connaît des souffrances d'amour d'autant plus irrémédiables qu'elle ne peut y mettre un terme par le suicide, cette fée horriblement vieille, qui dissimule son âge sous les fards, c'est évidemment, douloureusement, atrocement, une femme. Ses maquillages ne sont pas une invention magique, mais l'artifice bien terrestre d'un être flétri, dont l'immortalité de convention n'est qu'un motif supplémentaire de souffrir⁴.

Robert Carsen avait aussi mis en scène *Orlando* de Haendel en 1994. Une partie de ses propos sont recueillis par Pierre Flinois dans *L'Avant-Scène Opéra*⁵. Sa position sur la façon de porter le compositeur à la scène aujourd'hui reflète ce qu'il met en pratique dans son *Alcina* :

Tout l'intérêt de l'œuvre vient de ce que justement, chez Haendel, chaque air est une « scène » à part entière [...] dont le contenu psychologique est un « mini-drame » en soi. [...] Pour moi, une mise en scène n'a qu'un but : faire de l'œuvre une création d'aujourd'hui et non la reprise

¹ *Orlando*, de Haendel, dirigé par Emmanuelle Haïm et mis en scène par David Mac Vicar, Opéra de Lille, octobre 2010.

² *Alcina*, de Haendel, dirigé par Jean-Christophe Spinosi et mis en scène par Robert Carsen, Opéra Garnier, Paris, novembre 2007.

³ Acte III, scène 1 : Récitatif - M'inganna, me n'avveggo,/E pur ancor l'adoro.../Se ben mi fu crudel, è 'l mio tesoro, A – Un momento di contento/Dolce rende a un fido amante/Tutto il pianto che versò, B- Suol' amore, dal dolore/Tirar balsamo alle pene,/E sanar, chi pria piagò.

⁴ Etienne Barilier, programme de salle, p. 50.

⁵ AA.VV., *Orlando*, Haendel, *L'Avant-Scène Opéra n°154*, 1994, p. 84-85.

« décorative » d'une tradition répétée mille fois. [...] C'est le but vers lequel nous tendons tous ; et c'est de la réussite de ces détails que naît la cohérence d'une production.

La mise en scène de l'*Alcina* de Wieler et Morabito¹ actualise complètement la transposition dans l'univers du quotidien, la magicienne devenant à plein titre « une femme d'aujourd'hui », nous rappelant pourquoi elle nous touche tant.

Pour les évolutions d'*Alcina*, ces mises en scène nous semblent parfaitement refléter la définition du personnage qu'en fait Haendel, oubliant en partie l'*Arioste*, beaucoup plus sévère envers sa magicienne que le Tasse envers son Armida. En revanche, l'élimination de l'ambiguïté nous semble dommage chez Orlando, peut-être parce que faisant renoncer à ce qu'il a de plus universel chez le poète ferrarais, ou parce que, si elle n'a plus droit de cité au théâtre, elle se trouve dans tous les films à succès pour adolescents, depuis *Harry Potter*². Mais nous n'avons aucune prétention à exprimer des idées de mise en scène, car si « la critique est aisée, l'art est difficile ». À ce titre, nous reprenons en partie la comparaison établie par Reinhard Strohm, dans son introduction³ à *L'opera italiana del Settecento*, entre les différentes adaptations d'un même texte source par des librettistes et/ou les variantes musicales autour d'un même livret au XVIII^e siècle, et les différentes versions d'un même opéra du patrimoine par des metteurs en scène aujourd'hui, en particulier lorsqu'ils ne se cantonnent pas à la mise en scène d'opéra, mais viennent de la scène parlée ou du cinéma⁴. Le musicologue utilise la comparaison pour montrer que la musique, qui à l'époque était rédigée avec des prétentions artistiques bien moindres qu'au siècle suivant, avait un rôle similaire à celui de la mise en scène, c'est-à-dire d'une prestation qui demande certainement une sensibilité artistique et une maîtrise technique, mais ne constitue pas en soi une œuvre d'art. Toutefois, nous nous démarquons de cette position en considérant les adaptations du livret

¹ Enregistrement en Dvd à partir de l'opéra de Stuttgart, *Alcina*, de Haendel, dirigé par Alan Hacker, mis en scène par Jossi Wieler et Sergio Morabito, 1999.

² J. K. Rowling aurait-elle lu l'*Ariosto furioso* de l'américaine Chelsea Quinn Yarbro, qui lui aurait rappelé que l'*Arioste* avait aussi inventé l'hippogriffe ? Cette « uchronie » met en scène l'*Arioste* en train d'écrire une suite au *Roland furieux*. Cette *fantasia* se déroule dans une Amérique de rêve où il devient Ariosto, le héros qui va défendre le Cerocchi contre les sorts et les sorciers. Mais la *fantasia* rejoint bientôt la *realtà* de 1533, où l'Italia Federata a conquis le Nouveau Monde et où, à Firenze, Ludovico Ariosto, poète et conseiller de Damiano de' Medici, est pris en étau entre les factions rivales qui se disputent le pouvoir (*Ariosto furioso*, Pocket Book, New York, 1980).

³ Reinhard Strohm, *L'opera italiana del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 19.

⁴ D'après Pier Jacopo Martello, ou plutôt d'après Aristote s'adressant au critique, la « composition musicale est la substance du mélodrame ». Et lorsqu'on prend comme exemples les opéras de Vivaldi et Haendel tels qu'ils nous sont parvenus, on ne peut que lui donner raison. D'autant plus qu'il apporte une nuance supplémentaire. Métastase n'a jamais dit le contraire, le livret est une poésie en devenir, et cette poésie « si elle est substance, est comme la couleur qui s'adapte à la matière qu'elle recouvre, et qui, selon l'éclairage qu'on lui apporte, fait miroiter des variations », *op. cit.*, p. 294. Dans les opéras qui sont désormais fixés dans le patrimoine, livret et musique sont la substance mais les différents éclairages des mises en scène nous permettent d'y voir de nouvelles couleurs à chaque représentation.

comme étapes intermédiaires vers les versions actuelles des metteurs en scène qui, pour certains d'entre eux, font une œuvre à part entière, comme les librettistes de notre corpus qui méritent le statut de poètes.

Le livret d'opéra, œuvre littéraire ?¹

Les réécritures intermédiaires qui filtrent certaines reprises du texte de l'épopée nous montrent que le livret n'est pas qu'un art second, mais un carrefour de réécritures ou un jalon de pérégrinations intertextuelles, au même titre qu'un conte, qu'un roman ou qu'une tragédie. Aujourd'hui, en dehors des spécialistes, l'Arioste n'est plus lu du grand public en France. C'est la conclusion d'Alexandre Cioranescu, qui, en 1939, impute cela au manque d'une bonne traduction². Pourtant, nous en avons à présent, et peut-on réellement dire que l'Arioste est plus familier de tout un chacun ? Il est partout, en revanche, à travers ses inventions et ses topiques, de l'hippogriffe à la lutte entre magie blanche et magie noire, des questionnements sur la fidélité aux problématiques de la narration, mais surtout, grâce à la scène lyrique. La redécouverte des livrets de Braccioli et de Capece, Marchi ou ainsi que de Nunziato Porta passe, pour le mélomane contemporain, par le retour sur la scène des opéras de Vivaldi, Haendel et Haydn, dans les trente dernières années. Pendant la majeure partie du XX^e siècle, la scène lyrique est occupée par les créations contemporaines mais surtout par le maintien du patrimoine du XIX^e siècle. C'est pourquoi le néophyte confond souvent « opéra romantique et vériste » et « opéra tout court ». Pourtant, bien avant que l'on exhume ses adaptations, l'Arioste était bien présent dans l'imaginaire littéraire, peut-être, en partie, grâce à ses réécritures pour la scène chantée.

À partir de la fin du XIX^e siècle, la fortune de l'épopée de la Renaissance semble définitivement liée à ses réécritures pour le théâtre d'opéra. Nous l'avons constaté chez Alejo Carpentier à propos d'Orlando. Mais c'est aussi une des sources d'inspiration d'un auteur que l'on lit moins gravement que Balzac, Hugo, Tolstoï ou Flaubert, qui est parfois réduit par la critique à sa trop grande popularité, de même que l'Arioste, dont le ton était moins élevé que celui du Tasse. Il s'agit de Jules Verne dont *Le Château des Carpathes* (1892) nous semble concentrer un héritage de l'Arioste filtré par trois siècles d'histoire de l'opéra.

¹ Nous tentons ici d'apporter des éléments d'une réponse affirmative à la problématique posée par Françoise Decroisette dans le cadre du séminaire puis de l'ouvrage qu'elle a dirigé, *Le livret d'opéra, œuvre littéraire ?*, Paris, PUV-Paris 8, 2010.

² « L'œuvre de l'Arioste est en réalité moins vieille qu'on serait porté à le croire ; son inactualité présente s'explique d'une part par l'absence d'une bonne traduction, et d'autre part par la défiance instinctive que crée dans tous les esprits l'inertie des jugements du passé », Alexandre Cioranescu, *op. cit.*, Tome 2, p. 197.

Le roman se déroule entre le village de Werst, en Transylvanie, et la Naples vue des loges du San Carlo. Le château appartient au dernier représentant de ses seigneurs, le baron Rodolphe de Gortz, et on le croit abandonné tandis que l'étrange mélomane voyage dans ces villes d'Italie, où l'appelle régulièrement la saison théâtrale. C'est qu'il voue une passion aux grandes voix d'opéra et en particulier à celle de la Stilla, cantatrice au sommet de sa gloire, qu'il écoute de façon mystérieuse, la troublant au point d'altérer sa santé. Elle sait qu'il serait vain de fuir à Rome ou Venise, d'abandonner l'Italie pour l'Allemagne, la Russie ou la France, car il la suivrait dans tous les lieux où elle pourrait se faire entendre. En effet, nous retrouvons ici les hauts lieux de l'opéra du XVIII^e au XIX^e siècle. La seule issue envisagée est l'abandon de la carrière dramatique, et c'est à ce titre que la cantatrice, à l'apogée de son art, accepte la demande en mariage du comte Franz de Telek, habitué du parterre. Elle fait donc sa dernière apparition sur les planches dans le « superbe rôle d'Angelica, d'*Orlando*, ce chef-d'œuvre du maestro Arconati ». L'enthousiasme chez les spectateurs confine au délire mais c'est le baron qui « par ses yeux de flamme et sa figure extatique » est le plus terrifiant, au point que la réalité rejoint la fiction et que la cantatrice, « en interprétant cette dramatique scène où meurt l'héroïne d'*Orlando* », chancelle et tombe au moment du chant final, en disant :

Innamorata, mio cuore tremante,
Voglio morire...

Les clichés de la diva romantique viennent se superposer à l'imaginaire hérité des scènes d'opéra baroque. Bien évidemment, « Arconati » est né de l'imagination de Jules Verne, comme la mort d'Angelica qui, chez l'Arioste comme chez ses successeurs, sort toujours indemne de ses nombreuses aventures. Cette héroïne est plus proche de la femme sacrifiée de l'opéra romantique qui a remplacé nos « Alcina » trop puissantes ou trop comiques. Les vers ont des accents belliniens et le personnage a tout d'une somnambule lorsqu'elle apparaît sur les remparts du château transylvanien. En effet, si on craint quelques semaines pour la raison du jeune comte, celui-ci survit à la mort de sa fiancée et parcourt le monde, arrivant jusqu'au mystérieux château que l'on croit abandonné depuis vingt ans. Il croit voir, puis entendre, sa bien-aimée, se retrouvant ainsi prisonnier du palais où il a été irrésistiblement attiré par l'image de ce qu'il a de plus cher au monde. Mais le narrateur ne tarde pas à nous révéler les ficelles de ce palais enchanté. L'Atlante moderne est un magicien de la science, l'acolyte du baron mélomane, Orfanik, qui a gravé sur des plaques de

phonographes les derniers récitals de la cantatrice – en particulier « la mélodie de Stefano¹ et l'air final d'*Orlando* » –, et les envoie par le fil du téléphone vers l'auberge de Werst où s'est arrêté le jeune comte. Après l'avoir attiré par la voix de la cantatrice, il fait apparaître son image par un jeu de miroirs à partir d'un portrait acheté par le baron, représentant la diva « avec son costume blanc de l'Angelica d'*Orlando* et sa magnifique chevelure dénouée ».

Le palais où Atlante enfermait Ruggiero pour le protéger de son destin funeste, devient au XIX^e siècle le lieu où un mélomane passionné tente de conserver à tout prix l'émotion d'une voix disparue et la perte de cette illusion – le coup de feu de la police qui détruit la boîte où est enregistré le chant final – entraîne l'explosion du château, qu'il avait organisée au cas où sa retraite serait découverte. Cet Atlante ne s'enfuit même plus après son échec, mais choisit de mourir dans les décombres. En revanche, la raison est la grande victorieuse. Si le comte est sur le point de la perdre après la mort de sa fiancée, ne reconnaissant plus personne, il est finalement sauvé par sa jeunesse et la nature. Entendant à nouveau sa voix dans le château des Carpathes, il la croit vivante mais voyant qu'elle ne lui répond pas, il pense qu'elle est folle, comme Lucia di Lammermoor², enfermée depuis cinq ans au pouvoir du baron de Gorzt. Après l'explosion, on le retrouve, vivant, par miracle, mais il ne prononce que les derniers vers de l'air de sortie de sa bien-aimée : il est devenu fou. Pourtant, ce sont justement les phonographes où sont recueillis les autres chants de la diva, alliés aux soins de son serviteur, qui lui redonnent des éclairs de lucidité. Quelques mois plus tard, il recouvre la raison, et c'est par lui que le récit des événements est parvenu jusqu'au narrateur. Le roman se clôt sur cet épilogue, par un jeu d'exhibition du cadre narratif, comme celui du chanfre épique qui reposait sa lyre, arrivant au port.

Dans l'imaginaire des romanciers des XIX^e et XX^e siècles, les représentations des opéras baroques et romantiques se mêlent aux réminiscences de l'épopée, qui met en scène des aventures extraordinaires de fous et de magiciens, de personnages merveilleux aux faiblesses humaines. Jules Verne se représente Angelica au moment de sa mort. C'est qu'il la confond avec les Manon et Violetta qui pleurent de mourir si jeunes. Mais les femmes tentatrices et les fous d'opéra baroque ne sont pas morts. Leurs figures stylisées transparaissent en filigrane dans les personnages qui amorcent le tournant du XX^e siècle. Ironie de la situation, Manon, la tentatrice de Puccini, chante les bergers de Métastase au

¹ Les deux vers cités dans le roman de Jules Verne « Nel giardino de' mille fiori, /Andiamo, mio cuore », aux accents de pastorale, font penser aux jardins merveilleux d'Alcina ou d'Armida.

² Rappelons-nous que l'opéra de Cammarano et Donizetti a justement été créé au San Carlo de Naples en 1835.

milieu des vices. Coquette entretenue par Geronte, elle l'imagine en « Tirsi » pour lequel, « fidèle bergère », elle soupire, telle Licori :

L'ora, o Tirsi, è vaga e bella.
Ride il giorno, ride intorno
la fida pastorella.
Te sospira, per te spira.
Ma tu giungi e in un baleno
viva e lieta, è dessa allor !
Ah ! Vedi il ciel com'è sereno
Sul miracolo d'amor !¹

Renato Des Grieux, lui, revendique sa folie par amour pour celle qu'on veut lui arracher :

No ! Pazzo son ! Guardate !
Come io piango ed imploro,
come io chiedo pietà !
Udite ! M'accettate qual mozzo
o a più vile mestiere
ed io verrò felice !
M'accettate !
Ah, guardate, to piango e imploro !
Vi pigliate il mio sangue – la vita !
V'imploro, vi chiedo pietà !
Ingrato non sarò !²

La gloire est bien loin de leur horizon : par amour, il perd irrémédiablement toute dignité humaine, et la belle a cédé aux mirages du luxe, son choix du palais doré contre un modeste logis lui sera fatal. L'opéra des Lumières aurait-il lancé ses derniers feux sur les *drammi per musica* du XIX^e siècle ? Un dernier chapitre sur les réminiscences de l'Arioste sur les scènes lyriques contemporaines resterait à ouvrir³. Émilie du Châtelet, sur le point de mourir, se remémore les premiers vers de l'Arioste, et le livret de cet opéra contemporain nous les donne à entendre, comme les librettistes baroques vénitiens. L'enquête sur d'autres occurrences est toute à faire. En attendant, nous espérons avoir montré qu'avant de devenir un

¹ *Manon Lescaut, dramma lirico in quattro atti*, Giuseppe Giacosa et Luigi Illica/Giacomo Puccini, Teatro Regio de Turin, 1893, acte II, 4.

² *Ibidem*, acte III, 5.

³ Pour ne prendre qu'un exemple, en 2010, l'héroïne de l'opéra de Kaija Saariaho, *Émilie*, est Madame du Châtelet, amie de Voltaire, et le livret d'Amin Maalouf reprend des citations du poète de Ferrare, en particulier les deux premiers vers, et cite l'Arioste, entre Cicéron et Alexander Pope.

« art de mourir »¹ à partir du XIX^e siècle, l'opéra était, en empruntant ses sujets à l'Arioste, un art de vivre.

¹ L'opéra des XIX^e et XX^e siècles a pu être défini ainsi par Linda et Michael Hutcheon, *Opera, the art of dying*, Harvard University Press, 2004.

ANNEXE

Description du corpus : le sort des personnages après l'Arioste

Dans cette annexe, nous nous proposons de parcourir un spectre large des opéras et, à la marge, pièces de théâtre et ballets qui tirent leur sujet de l'œuvre de l'Arioste, le *Roland furieux*. Nous avons choisi de faire apparaître les informations essentielles ainsi que celles qui figurent sur les frontispices des livrets : genre, dédicataire, auteur, date, personnages (qu'ils soient appelés « interlocutori », « attori », « cantanti » ou « personaggi »). Puis nous résumons les intrigues acte par acte, afin de permettre des va-et-vient entre ces synopsis et le corps de la réflexion. Pour les livrets qui ne donnent pas lieu à des développements dans le corps du texte et ne nécessitent pas des renvois précis, nous nous limitons à reproduire l'argument proposé par l'auteur. C'est ce que nous faisons également pour les opéras les plus joués aujourd'hui, renvoyant aux *Avant-Scène Opéra* pour les synopsis.

Cependant, on pourrait aussi considérer ce premier panorama qui privilégie la fiction sur la chronologie comme un prologue à la lecture des parties principales, dans la mesure où il représente une première tentative d'organisation de la matière foisonnante de notre corpus et de classification des adaptations par groupes de personnages et modes de traitement.

I. Le règne des magiciens

La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina, balletto de Ferdinando Saracinelli, Florence, 1625 (musique de Francesca Caccini, Villa di Poggio Imperiale)¹

Interlocutori:

Prologo : Nettune, Vistola Fiume, Coro di Deità marine.

Ruggiero, Alcina maga, Melissa maga, Nuntia, Pastore, Sirena, Astolfo, Coro di Damigelle di Alcina, Coro di plantes incantate, Coro di monstres infernali, Coro di cavalieri liberati.

La scena rappresenta la bellissima isola di Alcina.

Prologo :

Neptune invoque les dieux aquatiques pour rendre hommage au « Roi toscan ».

Melissa arrive sur un dauphin et trouve Ruggiero qui se repose. Elle se présente à lui sous les traits d'Atlante pour savoir quelle folie le pousse à réduire à néant tous ses efforts pour faire de lui un grand guerrier. Alors que toute l'Europe est en guerre, il préfère être aimé par cette magicienne « sordide », couvrant de honte ses armes. Atlante l'exhorte à courir vers la gloire. Ruggiero est conscient de sa faute et implore le pardon de son « ange gardien et père » et se prépare à courir aux armes.

Alcina le surprend et tente de l'attendrir par ses pleurs et ses cris, invoquant leur bonheur passé. Mais Ruggiero, inflexible, l'invite à se repentir avec lui de leur faute passée. Une des suivantes de la magicienne le menace de payer de sa vie une telle offense envers sa maîtresse qui sait haïr autant qu'elle a pu aimer. Pourtant, Ruggiero, aidé de Melissa qui s'est dévoilée, court libérer les guerriers transformés en plantes par Alcina, et en particulier le valeureux Astolfo.

La scène se transforme alors et, sur une mer en feu, Alcina survient sur une monstrueuse barque faite d'os de baleine, entourée d'un chœur de monstres. Elle espère vaincre en inspirant la crainte à l'amant imprudent. Mais le pouvoir de Melissa l'emporte et Alcina s'enfuit. La mer de feu laisse place à une étendue de rochers, symboles de la misère des hommes qui n'ont pas su réfréner leurs passions. C'est Melissa qui se fait porte-parole de la moralité du ballet.

¹ *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, Francesca Caccini, Florence, 1625, reproduction en fac-sim in Archivium musicum IV, 1998, établie à l'occasion de la première représentation scénique moderne de l'œuvre à Prato, Teatro Metastasio, 20 décembre 1998.

La réflexion laisse place à l'invitation aux plaisirs de la danse et du chant des dames, libérées des grottes où elles attendaient leurs chevaliers transformés par la magicienne. Après les dames, ce sont les chevaliers qui les rejoignent, après une danse sur la scène transformée, ils passent « dans le théâtre » pour exécuter un ballet équestre. Au milieu du ballet, Melissa intervient sur un char tiré par des centaures et chante des quatrains.

Enfin, on chante, pour conclure toute la fête, un madrigal à la louange des très belles dames toscanes.

Il palazzo incantato ovvero La guerriera amante, azione in musica/azione scenica de Giulio Rospigliosi, Rome, 1642 (musique de Luigi Rossi, Palazzo Barberini)

Personaggi : Gigante (Atlante in diversa figura), Angelica (innamorata di Orlando), Orlando (innamorato di Angelica), Atlante (padrone del palazzo incantato), Bradamante (innamorata di Ruggiero), Marfisa, Ferrau, Sacripante, Ruggiero (innamorato di Angelica), Alceste, Fiordiligi (moglie di Brandimarte), Gradasso, Olimpia, Doralice (innamorata di Mandricardo), Iroldo, Astolfo, un cacciatore, un nano, Pittura, Poesia, Musica, Magia, Eco, Finardo, Fioralba, Rivi, Damigelle, Coro di otto Ninfe, coro di Fantasme.

Prologue : Peinture, Poésie, Musique et Magie.

Un dialogue entre les allégories met en scène la naissance de l'opéra comme œuvre d'art total, dont la magie unit les composantes et amplifie les effets.

Acte I

Orlando arrive dans le palais et défie le Gigante/Atlante, qui retient aussi Ruggiero pour lui épargner « les risques de Mars ». Bradamante partage sa peine avec Marfisa : elle est à la recherche de Ruggiero suivant ici, comme le lui a conseillé Melissa, Cupidon et Mars. Sacripante arrive aussi car il a « vu » Angelica, et il la cherche, accompagné de Ferrau. Angelica hésite à remettre son sort entre les mains d'Orlando ou de Sacripante, quand elle voit Ruggiero. Elle lui rappelle sa gratitude de l'avoir sauvé du monstre marin tandis qu'il lui reproche de s'être enfuie. Bradamante surprend leur conversation où Angelica semble aimer Ruggiero. Mais la belle s'enfuit à nouveau devant l'explosion de jalousie de la fiancée légitime. Celle-ci n'écoute pas les justifications de Ruggiero et s'en va, le laissant à son désespoir. Alceste, Fiordiligi et Eco cherchent leurs amants respectifs. Orlando désespère de trouver Angelica et invective le magicien. Prasildo est épuisé de chercher Iroldo et trouve un lieu agréable pour se reposer. Mandricardo cherche Doralice qui l'a préféré à son rival, Rodomonte. Gradasso s'engage à l'aider à retrouver Rodomonte qui clame que les femmes

sont inconstantes : ils chantent une ode aux femmes fidèles. Atlante et des nymphes consolent Olimpia trahie par Bireno. La dernière scène (15) rassemble tous les personnages errant dans le palais (Alceste, Ferraù, Mandricardo, Marfisa, Finardo, Bradamante, Angelica, Prasildo, Orlando, Ruggiero, Fiordiligi, Atlante). Tous, perdus, cherchent l'objet aimé ou le frère (Finardo).

Acte II

Bradamante et Ruggiero se cherchent désespérément quand Ruggiero a une lueur d'espoir : il entrevoit Bradamante qui s'envole. Mandricardo aperçoit Doralice qui l'appelle au secours et part la sauver. Atlante explique le fonctionnement du château qui enferme les demoiselles par la peur d'un monstre, né de ses enchantements. Iroldo demande aux remparts de transmettre un message d'amour à sa bien-aimée. Angelica demande à Sacripante de l'escorter jusqu'à sa patrie, ce qu'il s'engage à faire. Orlando et Ferraù lui disputent le statut de chevalier servant, rivalisant d'arrogance sur leur valeur. La belle disparaît grâce à son anneau magique. Prasildo espère trouver Iroldo. Il veut sortir du palais mais ne sait où aller et il a perdu, en traversant les innombrables salles, la lance que lui avait donnée Lilla. Ruggiero tombe, épuisé de fatigue. Bradamante, voyant Ruggiero endormi, veut le tuer, mais n'y parvient pas. Celui-ci se réveille et lui dit qu'il veut mourir pour elle, mais cela ne suffit pas à calmer sa colère et elle s'en va à nouveau. Atlante prédit son avenir à Angelica et lui annonce sa rencontre avec Medoro. Fiordiligi, Olimpia, un chasseur, Marfisa, Prasildo, Alceste partagent leurs réflexions sur l'amour, heureux ou malheureux. Un nain avertit Atlante que deux demoiselles veulent s'enfuir hors du palais. Le magicien leur apparaît sous les traits du Gigante et leur fait jurer de ne pas céder à l'amour avant de les laisser sortir. Des dames retiennent Astolfo dans ces lieux amènes en étouffant son désir de gloire, le palais d'Atlante se confondant ici avec le lieu des délices que constitue l'île d'Alcina chez l'Arioste. Le nain remet à Bradamante un message où Ruggiero lui jure son amour et sa fidélité. Bradamante surprend Angelica mais celle-ci la rassure en lui disant qu'elle n'aime pas Ruggiero. Atlante veut éliminer Astolfo dont la sagesse met en péril ses enchantements. Dans la dernière scène de l'acte (17), Astolfo arrive dans un jardin merveilleux qu'il soupçonne d'être le fruit d'un enchantement. Alceste le prend pour Hippalta, le chasseur le prend pour un berger infidèle, Mandricardo lui demande où est Doralice.

Acte III

Ruggiero et Bradamante se réconcilient. La belle guerrière ne sera entièrement rassurée que lorsqu'ils auront quitté le palais. Atlante essaie de les tromper encore mais face à

la menace des armes, il avoue tout : c'est pour préserver la vie de Ruggiero, destiné à mourir prématurément, qu'il le retient prisonnier loin des armes. Il révèle le siège des enchantements, « au milieu du jardin, dans un endroit clos », où il entretient un feu sacré sous des urnes. Mais il reconnaît qu'il est vain de vouloir combattre le destin et s'engage à faire disparaître ses enchantements, demandant toutefois aux deux amants de garder son secret. Fiordiligi cherche toujours Brandimarte, symbole de l'amour pur et parfait comme chez l'Arioste. Orlando et Gradasso pleurent leur liberté perdue, même si l'encore sage chevalier considère la prison de l'amour comme supérieure à la prison réelle. Olimpia, trahie, se compare à Ariane mais Doralice lui dit qu'il ne faut pas généraliser l'infidélité masculine, prenant Mandricardo comme contre-exemple. Alceste, désespéré de chercher Lidia, ne voit que la mort comme issue à l'amour. Tous les personnages se retrouvent dans la dernière scène, prêts à jouir de leur liberté retrouvée et à faire triompher la loyauté alliée à la valeur. Atlante fait disparaître ce qu'il avait créé de toutes pièces, et la fin de l'illusion rime avec la fin du spectacle.

Les Plaisirs de l'Isle enchantée. Course de bagues. Collation ornée de Machines, comédie meslée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine, Feu d'artifice, et d'autres fêtes galantes et magnifiques faites par le Roy à Versailles, le 7 may 1664, et continuées plusieurs autres jours, livret d'Isaac de Benserade, Paris. R. Ballard, 1664 (musique de Lully, Versailles)

Nous nous basons sur la réimpression à Paris, Imprimerie royale, 1673¹.

Cette fête, dont le livret imprimé donne une description détaillée, dura plusieurs jours.

Le Roy commanda au Duc de Saint Aignan [...] de faire un dessein où [toutes ces choses] fussent comprises avec liaison et avec ordre. Il prit pour sujet le Palais d'Alcine, qui donna lieu au titre Les plaisirs de l'isle enchantée, puisque, selon l'Arioste, le brave Roger et plusieurs autres bons chevaliers y furent retenus par les doubles charmes de la beauté, quoiqu'empruntée, et du savoir de cette magicienne, et en furent délivrés après beaucoup de temps consommé dans les délices, par la bague qui détruisait les enchantements. C'était celle d'Angélique, que Mélisse, sous la forme du vieux Atlas, mit enfin au doigt de Roger².

1^{er} jour : Course de bagues, à laquelle les concurrents se présentent sous les noms des personnages de l'Arioste. Le roi incarne Roger dans la représentation³. Les grands du

¹ Sur les différentes impressions et relations, cf. Irène Mamczarz, « Quelques aspects d'interaction dans les théâtres français et polonais des XVI^e et XVII^e siècles : drame humaniste, comédie *dell'arte*, théâtre musical », in Christian Bec, Irène Mamczarz (dir.), *Le Théâtre italien et l'Europe, XV^e-XVII^e siècles*, Paris, PUF, 1980, p. 198-199.

² *Les Plaisirs de l'Isle enchantée*, Paris, Imprimerie royale, 1673, p. 4-5.

³ Le fait que le roi ait choisi ce personnage n'indique pas nécessairement un jugement sur la perfection ou la valeur du héros. En effet, comme le signale Marie-Françoise Christout, Louis XIV « ne se contente pas d'assurer des rôles nobles. Il tient, par exemple, dans le ballet des *Plaisirs* (1655), celui d'un Égyptien, d'un débauché ivre

royaume, eux, représentent les chevaliers prisonniers > tous les personnages du *Roland furieux* suivent le roi. Par ordre d'apparition : Duc de Noailles > Oger le Danois, Duc de Guise > Aquilant le noir, Comte d'Armagnac > Griffon le blanc, Duc de Foix > Renaud, Duc de Coaslin > Dudon, Comte de Lude > Astolphe, Prince de Marsillac > Brandimart, Marquis de Villequier > Richardet, Marquis de Soyecourt > Olivier, Marquis d'Humières > Ariodant, Marquis de la Vallière > Zerbin, Monsieur le Duc > Roland.

2^{ème} jour : *La princesse d'Élide*, comédie de Molière, écrite spécialement pour cette occasion.

3^{ème} jour : *Ballet du palais d'Alcine*

Plus on s'avanceit vers le grand rondeau qui représentait le lac, sur lequel était autrefois bâti le palais d'Alcine, plus on s'approchait de la fin des divertissements de l'île enchantée, comme s'il n'eût pas été juste que tant de braves chevaliers demeurassent plus longtemps dans une oisiveté qui eût fait tort à leur gloire¹.

Sur la pièce d'eau du parc de Versailles, représentation symbolique de l'océan, on construit, au milieu, l'île enchantée et le palais d'Alcine, avec deux îles plus petites des deux côtés. Sur le bord du lac, on a aménagé un amphithéâtre pour les spectateurs. Alcine et deux de ses compagnes sont portées du palais jusqu'au bord de l'eau par trois grosses baleines. D'après le livret, la magicienne raconte comment elle tient enfermés dans son palais les chevaliers amoureux, gardés par quatre géants, quatre nains, huit Maures et différents monstres et démons. La première tirade d'Alcine² nous montre qu'elle avait prévu son malheur, le pouvoir de Mélisse et l'heur de Bradamante, mais qu'elle tentait de l'oublier dans les plaisirs. Elle double la garde de son palais, mais il est déjà trop tard.

Mais à peine commence-t-elle à se rassurer, qu'elle voit paroître auprès de Roger et de quelques chevaliers de sa suite la sage Mélisse, sous la forme d'Atlas. Elle court aussitôt pour empêcher l'effet de son intention, mais elle arrive trop tard. Mélisse a déjà mis au doigt de ce brave chevalier la fameuse bague qui détruit les enchantements ; lors un coup de tonnerre suivi de plusieurs éclairs marque la destruction du palais, qui est aussitôt réduit en cendres par un feu d'artifices, qui met fin à cette aventure et aux divertissements de l'Isle enchantée³.

Le livret comporte enfin des précisions sur la réception de ce spectacle qui a époustoufflé ses spectateurs et offre des perspectives sur les suivants.

puis du génie de la danse : choix révélateurs de sa fantaisie », in *Le ballet occidental, naissance et métamorphoses XVI^e-XX^e siècles*, Paris, Desjonquères, p. 28.

¹ *Les Plaisirs de l'Isle enchantée*, Paris, Imprimerie royale, 1673, p. 81.

² *Ibidem*, p. 82.

³ *Ibidem*, p. 87.

Bradamante, dramma per musica de Pietro Paolo Bissari, Venise, Valvasense, 1650
(musique de Pier Francesco Cavalli [?], Teatro Grimani)

Personaggi ordinari : Bradamante, Atlante, Angelica, Carlo Imperatore d'Occidente, Amone padre di Bradamante, Ruggiero, Orlando, Fioretto paggio di corte, Fiordispina, Medoro, Marfisa, Nico fabro, Astolfo, Alcina, Leone figlio di Costantino Imperator d'Oriente, Ali servo di Leone, Rodomonte.

Personaggi accidentali : Gabrina, Bellerofonte, Guarda di Rodomonte, Vespilla et Ferida damigelle d'Alcina, Papagalli, Sirena, Capo di Corsari, Coro di Magliari.

Prologue

Le Prologue met en scène l'ombre de Merlin et Ascalaso, courtisan de Pluton, représentant des Enfers. Pour le spectateur, il apparaît clairement que les hommes et leur destin sont le jouet des dieux et des magiciens. L'enjeu du drame est énoncé par ces deux personnages : Ruggiero sera, selon Ascalaso, privé de Bradamante. Il l'affirme en qualité d'espion des profondeurs infernales (« degli abissi ») où il a vu, de ses yeux, les enchantements préparés par Atlante et Alcina, si puissants qu'aucune force, fût-elle divine, ne pourra renouer le lien brisé entre les deux amants. Contre ces enchantements, ce sont les monstres de l'Enfer que Merlin invoque pour l'aider à accomplir son dessein : l'union de Ruggiero et Bradamante¹.

Acte I

Le premier acte s'ouvre sur une campagne avec au fond le château d'Atlante au sommet de sa montagne d'acier. Le drame commence par la fin de l'épopée : Bradamante veut libérer Ruggiero pour qu'il se batte contre Leone. Elle gagne une première bataille contre Atlante, mais il a d'autres tours dans son sac. Sur une falaise déserte, apparaît Gabrina dans un rôle comique de « vecchiarella innamorata ». Angelica vient d'échapper à Orlando, mais elle est en mer sur son cheval, en mauvaise posture. Elle est attaquée par des corsaires qui l'attachent à un rocher. Ruggiero la sauve, tuant le monstre marin qui la menaçait. Orlando survient, campé comme un chevalier errant par amour². Mais voilà qu'il la retrouve, toujours prisonnière de son rocher, la détache et reçoit de la belle l'anneau magique en gage de sa foi. La scène suivante se déroule dans le palais royal. Carlo, Amone, Ali et Orlando essaient de

¹ « [Ascalaso] Tai la giù preparai vidi gl'incanti/Ad Atlante, ad Alcina/ch'unire il tronco nodo/Altra forza non puote, anco divina [...] [Ombra di Merlin] Mentitor tu fallace/lo vincitor sarò./Perché m'assista audace,/mostro alcun dell'Inferno invocherò », in *Bradamante, dramma per musica* de Pietro Paolo Bissari, Venise, Valvasense, 1650, p. 10-11.

² « Per la bella nemica/che mi trafise il core/trago romito il piede./E dopo lungo errore/Di vane speme erede/La sua perdita piango, e'l mio dolore », *ibidem*, p. 19.

convaincre Bradamante d'épouser Leone, mais elle se prépare à le combattre. Alì loue la fidélité conjugale. Bradamante cherche toujours Ruggiero. Fiordispina survient et prend Bradamante pour son frère Ricciardetto dont elle est amoureuse. L'acte se termine par un ballet de babouins qui fuient les chasseurs.

Acte II

Medoro est poursuivi par des archers et s'enfuit, blessé. Angelica qui fuit Orlando le croise et le conduit en lieu sûr pour le soigner. Ruggiero est prisonnier d'Alcina et Melissa en informe Bradamante, lui donnant le bouclier magique qui lui permettra de le sauver. Mais il manque une poudre magique qu'elle trouvera dans l'atelier d'un forgeron (voilà la justification de la présence du *magliaro*). La scène de la forge donne lieu à un passage comique car il est bègue et accompagné d'un cœur de compagnons qui chantent pour se donner du cœur à l'ouvrage. Astolfo arrive sur ces entrefaites : il vient chercher un mors pour son cheval volant, l'hippogriffe, et pour calmer ce joyeux « *bordello* », il fait usage de son cor car il serait vil de dégainer une arme pour châtier la plèbe. La scène centrale du drame (II, 8) est occupée par la folie d'Orlando, respectant ainsi l'économie de l'épopée où elle intervenait au chant central. La vue des inscriptions d'Angelica et Medoro, confirmées par le récit de Nico (le forgeron remplace le berger), le fait basculer dans le délire. Dans un long monologue pathétique, nous retrouvons tous les éléments de l'Arioste, dans les didascalies, des arbres déracinés à l'abandon des armes. C'est justement du léger décalage que naît le comique : Bissari remplace les arbres par des écorces et des branches, et surtout, Orlando se dit qu'il va prendre un bateau pour suivre la belle en Inde, n'étant pas fou au point de partir à la nage. Au royaume d'Alcina, les demoiselles accueillent Ruggiero qui est d'autant plus ridicule dans son déguisement qu'un perroquet se fait l'écho des airs amoureux. Endormi par le chant d'une sirène, il finit par bégayer en rêvant. Lorsque Melissa lui tend le bouclier magique (miroir de soi), il se repent aussitôt et voit Alcina telle qu'elle est réellement, vieille et laide. Elle s'envole sur un dragon ailé jusqu'au royaume de Charles et l'acte se termine sur un ballet de fantômes qu'elle fait apparaître des nuages qui obscurcissent le ciel à son départ.

Acte III

Leone revient au palais après sa défaite, accompagné d'Alì. Alcina lui révèle que celui qui l'a battu est prisonnier des siens et qu'il pourra saisir cette occasion pour se venger. Leone voit aussitôt l'intérêt qu'il pourrait avoir à « utiliser » Ruggiero pour battre Bradamante. Les deux scènes suivantes voient la réalisation du projet : Ruggiero accepte et Bradamante attend le nouveau combat dans les affres de l'angoisse. Comme dans l'épopée, d'autres péripéties

maintiennent le suspense sur l'issue de l'aventure. Rodomonte garde le pont devant le tombeau d'Isabelle, se bat avec Orlando, et ils tombent à l'eau tous les deux. On voit le roi Carlo et Amone s'installer pour le tournoi, les combattants entrer dans l'arène... Mais avant, on retrouve Astolfo sur l'hippogriffe qui, arrivant sur la lune, tombe nez à nez avec Bellerophon sur Pégase, qui s'indigne de la présence d'un mortel en ces lieux. Ruggiero, désespéré de devoir combattre Bradamante, s'est réfugié dans une grotte. Leone arrive et décide de révéler la vérité à Carlo¹. Après une scène comique où Orlando tremble de froid et où Nico se fait l'écho de ses bégaiements, Astolfo, revenant de la lune, le ramène à la raison. Orlando, redevenu le sage chevalier qu'il était, va aider Ruggiero et Bradamante : il intervient auprès de Carlo puis Leone explique ce qui s'est passé. Le drame se conclut par le mariage qui clôt l'épopée, dans la liesse générale.

***Carlo il grande, dramma per musica* d'Adriano Morselli, Venezia, Nicolini, 1688
(musique de Domenico Gabrielli, Teatro Grimani-Grisostomo)**

Personaggi

Carlo, Orlando, Rinaldo, Astolfo, Ruggiero, Bradamante, Alcina, Medoro, Angelica, Atlante, Breno, ambasciator d'Agramante, Rodomonte.

Acte I

Atlante, sur l'hippogriffe, est battu par Bradamante qui retrouve Ruggiero avant que celui-ci ne s'envole à son tour sur le cheval ailé. Dans son camp, Carlo doit régler un conflit entre Orlando et Rinaldo qui se disputent Angelica. Il chasse la belle païenne dans un monologue d'une misogynie et d'une intolérance extrêmes, même pour une époque soumise à d'autres codes que les nôtres. Tandis qu'elle désespère de son sort, Orlando et Rinaldo abandonnent la grande histoire pour se faire chevaliers servants d'Angelica. Ruggiero arrive sur l'île d'Alcina au beau milieu d'une chasse au cerf qui n'est pas sans rappeler l'épisode de la naissance de l'amour entre Enea et la reine *Didone* de Cavalli. Mais, à la scène suivante, nous sommes dans la forêt de France au moment où Angelica découvre Medoro blessé. Elle se débarrasse de son escorte en leur disant qu'elle choisira le plus fort d'entre eux, ce qu'ils s'empressent de vérifier en se battant, lui permettant ainsi de s'éclipser avec Medoro. Bradamante arrive et sépare les guerriers qui s'aperçoivent alors de la fuite d'Angelica. Tandis qu'Orlando part à sa poursuite, Bradamante retient Rinaldo et ils s'apprêtent à rentrer

¹ « Senta quel, veda Carlo/che generoso ardore/non men, ch'ad un Ruggiero, il ciel mi diè/E che chiude il mio petto alma di Re. », *ibidem*, p. 72.

au camp de Carlo lorsque Atlante arrive sur un char volant et prévient Bradamante que Ruggiero est prisonnier d'Alcina. L'acte se termine sur un air de Bradamante pendant son envol spectaculaire, air introduit par l'idée « qu'Amour l'éloigne de la gloire » où elle fait l'éloge des tourments d'amour, nécessaires à la jouissance.

Acte II

L'acte s'ouvre dans le camp de Carlo, en plein conseil de guerre entre le roi, Astolfo, Rinaldo et autres paladins, qui s'engagent à partir à la recherche d'Orlando. Puis, nous repartons en forêt retrouver Angelica et Medoro main dans la main qui s'appêtent à partir au Catai. Le dilemme entre royauté et amour pour un écuyer, qui sera l'objet d'opéras entiers, n'est pas un problème ici où la question est réglée en une scène (II, 2). De même, la folie de Roland n'occupe qu'une scène, lorsqu'il lit les inscriptions des amoureux. Il a juste le temps (d'une scène) de se battre avec Rodomonte avant de tomber sur les amoureux qui justement s'approchent du fleuve pour partir. Angelica, voyant Medoro en danger, sort de la forêt où elle s'était réfugiée... La scène suivante nous transporte dans la chambre d'Alcina où Ruggiero s'arrache au plaisir pour sortir un instant. Il tombe bien entendu sur Bradamante, escortée d'Atlante et de Breno, et ils organisent sa fuite, facilitée par le magicien. Celui-ci fait apparaître un rideau de fumée qui se transforme en char volant sur lequel Ruggiero fuit le royaume d'Alcina. L'épisode, relativement développé par rapport à l'ensemble (scènes 9 à 13), laisse place au camp de Carlo d'où l'on aperçoit la ville de Paris en fond, où Atlante dépose Ruggiero et Bradamante. Orlando y conduit aussi Medoro, son prisonnier, ils sont suivis par Angelica. Alcina arrive aussi sur un char ailé, en compagnie de Breno que Bradamante avait laissé sur place lors de son départ précipité à bord d'un autre nuage, et un épisode de machines et la transformations de vents en esprits et monstres dansant clôt l'acte.

Acte III

Comme le deuxième, le dernier acte commence dans le camp de Carlo, où il tient conseil avec Bradamante et Astolfo, qui se met en devoir de ramener Orlando à la raison. Il a justement aperçu un hippogriffe qui va lui permettre de rejoindre la lune. Breno attire Ruggiero dans un piège, vers une « belle étrangère » qui n'est autre qu'Alcina. Les prières de l'amante sont vaines mais il cède et la suit lorsqu'elle invoque la gloire et le retour auprès de son roi légitime, Agramant. Pendant ce temps, Rinaldo et Astolfo s'approchent d'Orlando endormi... Alors que Bradamante cherche son amant dans le camp de Carlo, un messager d'Agramante vient proposer de régler le conflit par un combat des Horaces et des Curiaces et, bien sûr, leur héros sera Ruggiero. Carlo choisit Rinaldo, le frère de Bradamante. Ruggiero,

d'abord vainqueur, ne réussit pas à tuer le frère de sa bien-aimée, Rinaldo saisit cet instant de faiblesse pour le vaincre. Mais il n'est pas dupe et les guerriers se réjouissent de leurs retrouvailles, rejoints par Orlando, revenu à la raison. Le roi Carlo se montre inflexible lorsqu'Angelica lui demande la grâce de Medoro. Il se fait le champion des convenances, invectivant la belle sur sa conduite¹. C'est donc Alcina qui va (déjà²) jouer le rôle de *deus ex machina* pour sortir l'écuyer de prison ... mais c'est pour prendre sa place. En effet, gloire au Grand Carlo oblige, il terrasse la magicienne, et, comme le conflit général est réglé, il ne lui reste plus qu'à célébrer les noces de Ruggiero et Bradamante, sous les vivats.

***Orlando generoso, drama de Ortensio Mauro, Hanovre, 1691*³ (musique d'Agostino Steffani, Théâtre d'Hanovre)**

Personaggi

Galafro (padre d'Angelica, Re del Catai, Amante della figlia non conosciuta), Angelica (sposa di Medoro), Bradamante, Melissa (maga amica di Bradamante), Orlando, Ruggiero, Medoro, Atlante (mago amico di Ruggiero), Brunello.

Acte I

Bradamante attache Brunello à un arbre et lui vole l'anneau magique qui va lui servir à libérer Ruggiero de l'île d'Atlante, qu'elle combat et terrasse. Mais l'hippogriffe l'emporte, à peine l'a-t-elle retrouvé. Le décor change et nous suivons Medoro et Angelica à leur arrivée en Inde. La reine décide de se présenter seule à son père dans un premier temps, quittant momentanément Medoro. Seul, celui-ci est alors arrêté par Galafro. Le père d'Angelica, qui a reçu Orlando à sa cour, accepte de lui accorder la main de sa fille, si elle est la raison de sa peine. Ils ignorent qu'elle est déjà là. Angelica revient sur ses pas et ne trouve plus Medoro. Bradamante arrive sur un nuage, envoyé par Melissa. Angelica est attaquée par des brigands et sauvée par Ruggiero qui arrive sur l'hippogriffe. Il la courtise sans la reconnaître. Orlando les surprend, mais ils essaient de le tromper en affirmant que ce n'est pas Angelica. Atlante arrive avec des esprits et l'acte se clôt sur leur ballet.

¹ « Così ti preme/ del garzon straniero/ la libertade ?/ Egli di me è reso consorte/ E un fanciul ch'è nato/ di progenie si vile/ al letto, al soglio alzasti ?/ Mi piacque, e tanto basti », *Carlo il grande, dramma per musica* d'Adriano Morselli, Venezia, Nicolini, 1688, p. 70.

² Elle sera l'alliée des amoureux dans les livrets de Grazio Braccioli pour Vivaldi en 1713, 1714 et 1727.

³ Sur le frontispice du livret 1691 ne figure pas la maison d'édition ni l'auteur, ni le dédicataire. On ne voit que « *Orlando generoso, drama per il Teatro d'Hannover, 1691* ».

Acte II

Ruggiero continue à courtiser Angelica. Bradamante exprime sa jalousie, il essaie de la retenir mais elle part et il la suit. Galafro ne reconnaît pas sa fille et la courtise à son tour. La même scène se répète : ils nient l'identité d'Angelica à Orlando qui, seul, voit la vérité. Pour l'amour d'Angelica qui dit être une nymphe, Galafro libère Medoro qu'Angelica fait passer pour son frère. Angelica et Medoro renouvellent leurs serments d'amour, mais la belle lui dit de cacher son identité. Orlando qui les observe comprend qu'il avait vu juste et souffre le martyre. Il regrette d'avoir sacrifié tout autre laurier à son amour. Il veut tuer tout le monde pour assouvir sa soif de vengeance. Bradamante arrive et il la prend pour Angelica. C'est elle qui, la première, nomme la folie d'Orlando. Pour se sauver, elle feint de répondre à son amour, mais Ruggiero les surprend et c'est à son tour d'exprimer sa jalousie. Medoro et Galafro cherchent Angelica, Orlando croit la voir en Medoro, il continue à délirer. Angelica et Ruggiero sont attirés dans le palais enchanté d'Atlante où ils croient entendre les voix de leurs amants. Atlante se félicite de la réussite de son piège et l'acte se termine par un ballet des fantômes du palais enchanté.

Acte III

Bradamante combat à nouveau Atlante grâce à l'anneau magique et son château disparaît pour laisser place à une grande forêt. Orlando invoque les puissances infernales pour se libérer de sa folie. Galafro constate les ravages de la passion sur le chevalier, dont la légendaire sagesse est mise à mal par les ravages de l'amour. Orlando est enchaîné à un rocher et se succèdent sur scène les amoureux désespérés errant à la recherche de leurs bien-aimés. C'est Atlante qui tient lieu de *deus ex machina*, surgissant du rocher et le faisant exploser, il ramène Orlando à la raison et révèle tout à Galafro, lui donnant l'occasion de faire la démonstration de sa clémence devant sa cour.

Réduction des personnages mais permanence du spectaculaire et du merveilleux au détriment d'autres ressorts dramaturgiques

***Alcine*, tragédie d'Antoine Danchet, Paris, Ballard, 1705 (musique de Campra, Académie royale de musique)**

Personnages

Alcine (fameuse enchanteresse, amoureuse d'Astolphe), Athlant (chevalier enchanteur, amoureux de Mélanie), Astolphe (roi d'Angleterre, amant de Mélanie), Mélanie

(princesse d'Irlande, amante d'Astolphe), Mélisse (Fée, protectrice de la vertu), Nérine (confidente d'Alcine), Crisalde (confident d'Athlant), nymphes, génies, une néréide, héros et héroïnes, amants et amantes du labyrinthe d'amour, magiciens de la suite d'Alcine et Athlant.

Prologue :

Dans son palais, la Gloire, comme le dit la didascalie, « invite à chercher les combats ». Le premier chœur invite aux armes : « Rendez-vous immortels par l'effort de vos armes », avec une réconciliation de l'amour et de la Gloire, condition essentielle à sa naissance : « L'Amour comble toujours les vœux/ De ceux que couronne la gloire »¹. Le Temps apparaît pour défaire l'œuvre de la Gloire, et effacer les noms glorieux. Mais la Gloire apparaît et chasse le Temps. Et elle annonce le sujet de la tragédie : « Retraced les héros que son art magique/ Alcine retenoit sur des bords trop charmants ²».

Acte I

Le théâtre représente un désert écarté, plein de rochers et de précipices.

Alcine avoue à sa confidente être amoureuse d'Astolphe qu'elle a réanimé alors qu'il était naufragé. Nérine lui dit de se méfier d'Athlant qui l'aime toujours. Mais Alcine n'en a cure : « servons-nous du charme des plaisirs/ pour disposer son cœur à devenir sensible ». Astolphe est seul. On apprend qu'il allait épouser Mélanie au moment du naufrage et se lamente de la mort de sa maîtresse. Alcine transforme le théâtre : « on voit paraître le palais enchanté d'Alcine, où sont toutes les Nymphes », pour lui faire oublier ses envies de suicide. Un divertissement des Nymphes fait l'apologie de l'inconstance : « Et pourvu que l'on soit Amant/Il permet d'être amant volage ». Astolphe est insensible aux plaisirs, Alcine révèle son amour, mais Astolphe sort en affirmant qu'il va se tuer. Un air de fureur d'Alcine clôt l'acte.

Acte II

Le théâtre représente un lieu écarté, où plusieurs amants d'Alcine avaient été transformés en arbres. Dans le fond, des rochers et la mer dans l'éloignement.

Athlant n'est plus amoureux et veut punir Alcine « ma gloire en murmure », « c'est à moi de punir ses indignes caprices »³. Mélanie apparaît « dans une conque marine », « entourée des Génies de la sage Mélisse ». Ils se font invisibles pour l'observer. Au cours d'un divertissement, on apprend que Mélisse a sauvé Mélanie, qui invoque l'Espoir pour retrouver l'unique bien qui lui manque dans ce séjour heureux. Athlant, la voyant, ne pense plus à se venger, mais à conquérir le cœur de Mélanie. Crisalde fait également l'éloge de

¹ *Alcine*, tragédie d'Antoine Danchet, Paris, Christophe Ballard, 1705, p. 9.

² *Ibidem*, p. 13.

³ *Ibidem*, p. 29.

l'inconstance : « Le plus doux plaisir en aimant/est le plaisir de l'inconstance:/L'Amour n'est jamais si charmant,/que dans le moment qu'il commence,/ou quand il passe au changement »¹. Athlant apprend à Alcine qu'il aime Mélanie, et ils décident de se liguer pour atteindre leurs buts respectifs : « Hâtons-nous, vengeons-nous,/Exerçons notre barbarie,/Que l'Amour jaloux/ se change en furie./Qui méprise nos vœux, doit périr sous nos coups ».

Acte III

Le théâtre représente le Labyrinthe d'Amour.

Mélanie, seule, regrette de ne pas trouver son amant dans ces lieux paisibles. Alcine se fait passer pour une nymphe et lui conseille d'éviter « Alcine », puis va lui faire voir ce qui est advenu d'Astolphe. Un divertissement célèbre le plaisir et l'égarement loin de la Raison. Nérine annonce à Mélanie les noces d'Alcine et d'Astolphe. Mélanie, seule, décide de se tuer, Athlant lui conseille l'inconstance pour se venger d'Astolphe, mais elle n'entend rien et veut confondre Astolphe en personne. Athlant décide d'aider Astolphe à s'enfuir sans lui dire que Mélanie est ici.

Acte IV

Le théâtre représente une caverne magique, au travers de laquelle on voit la mer dans l'éloignement.

Crisalde annonce à Astolphe qu'il pourra bientôt s'enfuir avec Mélanie. Astolphe demande à la mer de lui être favorable. Mélanie arrive et lui reproche son inconstance, mais elle est rapidement convaincue de la fidélité d'Astolphe ; les amants sont effrayés par l'arrivée des deux enchanteurs qui demandent de l'aide aux autres magiciens contre Mélisse. L'acte se termine par une invocation des Enfers, occasion du ballet.

Acte V

Le théâtre représente, dans le fond, une tour magique où sont retenus les captifs d'Alcine et, sur le devant la forêt enchantée, où ses amants avaient été transformés en arbres.

Alcine, seule, a des remords et doute : doit-elle immoler les jeunes amants ? Athlant lui annonce qu'il va percer le cœur d'Astolphe, mais Alcine est encore plus troublée (l'Amour l'emporte sur la haine). Elle s'oppose au meurtre d'Astolphe, les éclairs annoncent l'arrivée de Mélisse et Athlant s'enfuit, alors qu'il avait voulu se venger d'Alcine en lui proposant de marier les deux amants. Alcine n'a plus de pouvoir et son palais est détruit. Elle sort en

¹ *Ibidem*, p. 35.

annonçant qu'elle va se tuer puisque les puissances infernales ne l'ont pas aidée. Le ballet final célèbre la victoire de la vertu et de la constance.

***Angelica vincitrice di Alcina, festa teatrale*¹, poesia de Pietro Pariati, Vienne, Van Ghelen, 1716 (musique de Johan Joseph Fux, Grande Pescheria dell'imperiale Favorita)**

Attori

Angelica, Alcina, Medoro, Bradamante, Ruggiero, Atlante.

Chœurs de plaisirs, d'amours, d'esprits, d'ombres infernales, de vertus héroïques, de chevaliers, de héros.

Argument

Angelica se rend sur l'île d'Alcina pour libérer Medoro, captif de la magicienne, et ramener, sur les conseils de Melissa, une branche du laurier sacré éternel qui permettra le succès de toutes ses entreprises. Ruggiero est également emprisonné sur l'île, et Bradamante – sous les traits d'Astolfo –, et Atlante – sous les traits d'Orlando –, sont venus le sauver. Alcina feint d'accepter la demande d'Angelica, mais elle peuple les îles bienheureuses d'esprits infernaux et de monstres horribles, de telle manière qu'ils ne pourront pas trouver le laurier sacré, expose Medoro à la rage meurtrière des hommes sauvages, et Angelica à celle d'un monstre marin. Ruggiero, amoureux d'Angelica, la suit pour la protéger, accompagné par Bradamante (Astolfo), et, avec l'écu magique fourni par Atlante, il pétrifie le monstre, Bradamante l'arrache aux sauvages, tandis que les îles sont libérées des monstres par les amis guerriers de Ruggiero. L'infidèle reconnaît enfin Bradamante, redevient amoureux et l'épouse. Angelica, voyant le laurier sacré, s'unit à Medoro.

Acte I

Après la sinfonia, les toiles se lèvent et montrent le beau palais d'Alcina, ainsi qu'une mine d'or et de pierres précieuses : ouverture sur un chœur accueillant Angelica et célébrant sa beauté (à deux voix – solistes/chœurs). Alcina annonce l'arrivée d'Angelica et les deux prisonniers se réjouissent, mais Alcina les menace. Angelica vient réclamer son amant. Les deux hommes espèrent, mais elle nomme Medoro (désespoir de Ruggiero – remarques acerbes de Bradamante, en aparté, à Atlante). Alcina, à la fin de la scène, libère Medoro. Suit une scène d'amour entre Angelica et Medoro tandis que Ruggiero est désespéré en aparté. Suit un dialogue entre Angelica et Ruggiero sur la fidélité de Medoro et sur l'infidélité de

¹ « Da rappresentarsi sopra la grande Pescheria dell'imperiale Favorita solennizzandosi la felicissima e gloriosa nascita di Leopoldo arciduca d'Austria e Real principe de las Asturias per comando della Sacra Cesarea e real cattolica maestà di Carlo VI, imperator dei Romani sempre augusto », lit-on sur le frontispice.

Ruggiero (il essaie en vain de faire naître des soupçons en elle). Ruggiero, qui ne reconnaît pas Bradamante, lui annonce qu'il va escorter les amants au péril de sa vie. Alcina survient et s'étonne qu'Orlando (qui est en réalité Atlante) supporte la vue d'Angelica avec Medoro. Elle se présente comme son alliée et invoque les puissances infernales à son secours tandis qu'il espère en la victoire de Ruggiero. Un ballet des monstres, fantômes et furies d'Alcina clôt l'acte.

Acte II

L'acte s'ouvre sur deux îles désertes séparées par un canal. Angelica apparaît, enchaînée par des corsaires. Elle implore la pitié d'Alcina pour Medoro, enchaîné à un arbre en face de son rocher, plus que pour elle-même, mais la cruelle magicienne reste inflexible. Angelica, se préparant à mourir dévorée par un monstre, et Medoro qui assiste impuissant à la scène renouvellent leurs serments. Ruggiero arrive à son secours, il terrasse le monstre grâce à son bouclier tandis que Bradamante la détache. Les gardes d'Angelica arrivent sur l'île ainsi qu'Atlante et tous se préparent à vaincre la magicienne. L'acte II se termine sur un chœur des vertus.

Acte III

Alcina sait qu'elle a perdu Medoro, mais suscite la jalousie de Ruggiero pour que sa vengeance serve ses propres intérêts. Consciente de cette première défaite, elle garde toutefois son pouvoir grâce au laurier sacré. Alcina se console de la perte de Medoro en jetant son dévolu sur Bradamante qui la conforte dans son erreur. Elle invoque ensuite les foudres du ciel et les esprits du Styx mais en vain, sa magie est impuissante et elle jette rageusement sa baguette, ne conservant encore qu'une certaine fierté : elle cachera ses pleurs pour éviter qu'ils soient les trophées de ses ennemis. Medoro est jaloux d'Orlando qui jadis aimait Angelica, et de Ruggiero, mais la belle le rassure. Il s'apprête à suivre ses pas quand Ruggiero le provoque en duel et ils se battent. Bradamante puis Angelica les séparent. Atlante, toujours sous les traits d'Orlando, tente de raisonner Ruggiero en l'invitant à la gloire mais la seule révélation de l'identité de Bradamante l'amène sur la voie du repentir. Il bénit l'union d'Angelica et Medoro. Alcina arrive, dépitée mais se vantant de détenir encore le laurier sacré et les héros transformés en arbres. Atlante se dévoile enfin, faisant disparaître le pouvoir et le royaume de la magicienne. Alcina essaie d'apitoyer Ruggiero, Angelica, puis Bradamante qu'elle prend toujours pour Astolfo en lui disant qu'elle n'aime plus Medoro. C'est le moment que choisit celle-ci pour déclarer son amour à Ruggiero, lui passant l'anneau magique au

doigt et lui ouvrant ainsi les yeux. Alcina veut se suicider mais Angelica la retient : là où règne le laurier sacré, la clémence doit être la règle.

***Angelica e Medoro, dramma per musica con Prologo* de Leopoldo de' Villati, Berlino, appresso Haude e Spener, 1776 (musique de Carl Heinrich Graun, Regio theatro di Berlino)¹**

Personaggi

Angelica (la sig. Mara), Medoro (il sig. Concialini), Alcina (la sig. Koch), Orlando (il sig. Graffi), Ruggiero (il sig. Paolino), Melissa (il sig. Coli), Astolfo (il sig. Porporino). Venere.

La azione si rappresenta nell'isola d'Alcina.

Mutazioni di scena : Atto I- Giardino che termina al mare. Atto II- Gabinetto oscuro, selvetta amena. Atto III- Bosco che termina ad una montagna, in cui è scavata una grotta. Regia di Venere.

Le decorazioni sono in parte del Sig. Bartolomeo Verona, decoratore di S. M. in parte da lui dirette.

I balli sono del sig. Salomon do. Di Vicenna, Mo. De' balli di S. M.

La poesia è del sig. Leopoldo de' Villati.

La musica è del fu Sig. Carlo Arrigo Graun.

Prologo

Il Genio della Prussia, il genio della Russia, il coro, la poesia è del sig. Abate Landi, la musica è del sig. Federico Reinhardt, maestro di cappella di sua maestà il re di Prussia.

Acte I

Alcina règne sur les lieux, elle révèle à Medoro qu'Angelica est en son pouvoir. Elle est amoureuse de Medoro qu'elle se réjouit d'avoir retrouvé. Angelica et Medoro se retrouvent et chantent leur bonheur. Medoro, bien qu'heureux d'avoir retrouvé Angelica, craint le pouvoir d'Alcina et n'a de cesse de partir pour retrouver l'espoir. Orlando blâme l'amour pour Angelica qui le fait souffrir tandis que Ruggiero loue celui pour Alcina qui le comble de joie. Orlando demande à Alcina d'intercéder en sa faveur auprès d'Angelica. Alcina repousse Ruggiero qui, rongé par la jalousie, s'inquiète de son infidélité. Medoro et

¹ Nous nous basons sur cette version que nous avons pu consulter, reprise d'un livret antérieur, *Angelica e Medoro, dramma per musica*, livret de Leopoldo de' Villati d'après Quinault, musique de Carl Heinrich Graun, Berlin, 1749.

Angelica craignent Alcina et abandonnent tout espoir autre que la mort : prisonniers de son île, ils sont entre ses mains.

Acte II

Ruggiero fait une scène de jalousie à Alcina qui ne pense qu'à se débarrasser de lui. Alcina fait des incantations pour obtenir l'amour de Medoro, mais les Furies lui signifient que c'est impossible. Angelica et Medoro cherchent une barque pour s'enfuir. Alcina envoie ses gardes les chercher. Angelica est envoyée en prison, Alcina laisse libre cours à sa fureur. Alcina veut que Medoro boive du poison sous les yeux d'Angelica qui arrache la coupe des mains de son bien-aimé. Dans le but de la récupérer, il lui dit qu'il veut célébrer leur mariage. Pour l'embrasser, elle donne la tasse à un garde, Medoro s'en empare et la boit d'un trait en lui disant de vivre heureuse. L'acte se termine sur le désespoir d'Angelica.

Acte III

Medoro revient à lui, Angelica s'inquiète d'un nouveau piège d'Alcina quand survient Orlando. Medoro se cache et elle dit vouloir partir avec Orlando, seule solution pour quitter l'île. Angelica et Medoro essaient de partir pour rejoindre le domaine de Logistille. Avant de partir, ils gravent leurs noms sur les arbres autour de la grotte. Alcina et ses gardes les retrouvent : elle n'avait donné qu'un somnifère, pensant que la douleur suffirait à faire mourir Angélique. Mais sa vengeance sera terrible. Melissa ouvre les yeux de Ruggiero en lui faisant écouter le témoignage d'Astolfo, après lui avoir rendu sa forme humaine, et lui donne l'anneau magique. Elle l'entraîne vers la gloire et vers son épouse (simple allusion à Bradamante qui n'apparaît pas ici). Orlando retrouve Astolfo qui s'étonne de son amour, et lui rappelle qu'il ne doit pas oublier sa gloire. Il le met en garde contre les tromperies des femmes. Orlando, comme il dit qu'il ne craint pas cela de la part d'Angelica, tombe sur les inscriptions : « Vivron sempre amorosi, Angelica e Medoro, amanti e sposi ». La scène concentre l'essentiel des caractéristiques de la folie : il croit mourir, invoque les Furies de l'Averne, jette ses armes et déracine des arbres. Mais arrivé devant Cerbère, il plonge dans les eaux du Léthé. Alcina arrive entourée de ses gardes qui enchaînent Angelica et Medoro ; ils échangent des adieux déchirants puis sont attachés à des arbres pour être suppliciés par les gardes. Arrive Ruggiero armé, qui libère les prisonniers. Alcina invoque des forces maléfiques, mais c'est Vénus qui sort de la grotte, faisant office de *deus ex machina*. Orlando arrive, après avoir repris ses esprits, ne se souvenant pas de ce qui s'est passé, et Vénus le rend à la gloire. Le chœur final fait l'éloge de l'amour. Suit un ballet en trois actes (en français dans le texte) :

Atto primo : ballet de jardiniers, jardinières, demi-caractère en pas de deux.

Atto secondo : ballet de Fauns, è Nymphes gran Serieux.

Atto terzo : ballet général de suivants et suivantes de Vénus, sérieux en pas de Quatre.

Les ballets ou la restauration des magiciens

Alcina e Leone, ballo tragi-eroico pantomimo, d'invenzione e composizione di Antonio Pitrot, Venezia, Casali, 1775 (musique de Francesco Piombanti, San Samuele)

Attori

Alcina, celebre maga (Teresa Casacci), Leone, figlio dell'imperatore greco (Antonio Pitrot), Laonice, moglie di Leone (Anna Pitrot), Constantino, imperatore greco (Vincenzo Ravaschiello), Pandrogeo, principe greco (Luigi Dupain, coreografo), Logistilla, fata benefica (Margherita Scardavi), figli di Leone (Teresa Martelli, Teresa Casazzini), l'odio (Pietro Gianfaldoni), la vendetta (Pietro Vogt), la disperazione (Vincenzo Migliorucci).

Chevaliers, dames perses, esclaves, grands de l'empire, dames grecques, trois furies, allégories, démons, furies, ombres.

Scena 1- Triomphe de Leone qui a repoussé les Turcs et les Perses. Joie générale, apparition d'Alcina qui, ne pouvant se consoler de la perte de Ruggiero, et ayant eu vent des mérites de Leone, décide d'en faire son amant et, pour ce faire, quitte son île enchantée pour la cour de Constantin.

Scena 2- Elle se présente, félicite et assure sa protection à l'empereur. Leonice se rend compte de l'attention portée par Alcina à son mari et se retire, jalouse.

Scena 3- Alcina séduit Leone.

Scena 4- Fin de la fête.

Scena 5- Alcina dévoile ses sentiments à Pandrogeo et a remarqué l'amour caché qu'il porte à Leonice. Elle lui demande de l'aider pour que Leone répudie sa femme.

Scena 6- Alcina se retire dans ses appartements.

Scena 7- Leonice jalouse.

Scena 8- À la vue de ses enfants, elle ressent encore de la douleur.

Scena 9- Entre Leone qui réconforte Leonice et lui dit de ne pas s'inquiéter.

Scena 10- La magicienne revient, Leonice se retire.

Scena 11- Leone l'excuse, mais Alcina lui fait comprendre que cette jalousie n'est qu'un moyen pour cacher sa liaison avec Pandrogeo. Elle lui promet de lui faire voir une scène d'infidélité.

Scena 12- Elle prépare ses enchantements.

Scena 13- Leonice revient. Sous les effets de la magie d'Alcina, elle tombe évanouie sur le sofa.

Scena 14- Pandrogeo vient s'allonger à côté d'elle, averti par la fée.

Scena 15- Alcina conduit Leone voir la scène. De rage, il veut tuer sa femme mais n'y parvient pas.

Scena 16- Pandrogeo se relève et quitte le sofa sans réveiller Leonice.

Scena 17- Leonice se réveille avec la peur d'un futur sombre.

Scena 18- Alcina déclare sa flamme à Leone qui lui promet de s'unir à elle dès qu'il sera vengé. Après cette promesse, la fée transforme l'appartement en une effroyable caverne, remplie d'horribles serpents.

Scena 19- Les trois furies arrivent, suivies de la jalousie, la cruauté, la haine, le désespoir, le poison et le feu qui offrent leurs services à Leone.

Scena 20- Salon du palais : préparatifs pour les noces de Constantin et d'Alcina. L'empereur s'apprête à boire le calice nuptial mais, par l'effet de la « détestable » magie d'Alcina, il est pris d'une tristesse et d'une douleur mortelles. Leone poignarde Pandrogeo, Leonice et ses enfants. Mais apparaît Logistille qui, avec sa baguette magique, fait reprendre conscience à Leone. Il menace Alcina qui demande aux esprits infernaux de détruire le palais. Elle quitte la scène à grand fracas, désespérée d'avoir perdu Leone, mais bien contente d'avoir trouvé un exutoire à sa rage.

Scena 21- Leone s'effondre et voit les fantômes de ses proches en rêve. Il se réveille et veut se tuer, mais les furies l'en empêchent et l'emmènent au tribunal de Pluton.

Scena ultima- Aux Enfers, Pluton et Proserpine jugent les âmes damnées. Leone est condamné à d'infinis tourments et après quelques tortures, il se plonge un poignard dans le cœur. Il réapparaît enchaîné, entouré de serpents et de monstres infernaux, soumis à d'infinis tourments.

Orlando furioso ossia Gli amori d'Angelica e Medoro, ballo eroico pantomimo in tre atti, composé par Domenico Le Fevre in *Cleopatra, melodramma serio in due atti*, de Luigi Romanelli, Milano, Tipografia dei classici italiani, contrada di Santa Margherita, 1808, p. 62-79 (musique de Josef Weigl, Teatro alla Scala)

Attori

Orlando, nipote di Carlo Magno, il più famoso fra i paladini (il sig. Domenico Le Fevre), Angelica, regina del Catai (la signora Maria Queriau), Medoro, soldato africano, prigioniero d'Orlando (il sig. Luigi Henri), Astolfo, confidente d'Orlando (il sig. Giuseppe Paracca), Morgana, fata amica d'Orlando (la signora Santa Viganò), Amore, Imene, Giochi, I Piaceri, la Gloria, Paladini, Donne, Ninfe, Pastori, Pastorelle, Cortegi della Gloria, Scuderi, Soldati d'Orlando.

Acte I

Tente magnifiquement décorée dans le camp d'Orlando. Il défile devant ses troupes et entre dans la tente pour fêter la victoire remportée sur Agricane et la libération d'Angelica qui apparaît aux côtés du vainqueur. Orlando n'accepte de monter sur le trône qu'après sa belle, qui cède par reconnaissance. Il lui offre le bracelet qu'il a reçu du prince Ziliante. Medoro arrive, enchaîné. Orlando lui offre la liberté pour complaire à Angelica qui profite d'un moment de danse pour mettre l'anneau magique dans sa bouche et disparaître avec Medoro. Orlando s'agite alors que retentissent les trompettes appelant à de nouveaux combats. Malgré les injonctions de son ami Astolfo, Orlando, déchiré entre la gloire et l'amour, part à la recherche d'Angelica.

Acte II

Intérieur de la grotte de la fée Morgana. Orlando arrive avec Astolfo pour savoir quelle route a empruntée Angelica. Morgana sait tout, mais elle feint l'ignorance pour dissuader Orlando, en vain. Il s'en prend à Astolfo qu'il accuse de trahison puis, voyant qu'Orlando va se tuer, Morgana répond à ses vœux faisant paraître dans un cadre magique Angelica et Medoro au comble du bonheur, en train de se marier et d'échanger le bracelet offert par Orlando, entourés de bergers. Orlando perd la raison. Astolfo renonce à le suivre et implore le secours de la fée qui promet de l'aider.

Acte III

Un délicieux village, un temple d'amour et une colline où apparaissent des arbres avec les inscriptions gravées : « Siano sempre felici Angelica e Medoro ». Angelica sort du temple. Morgana l'aborde sous les traits d'une pèlerine lui demandant secours. Elle lui dérobe

l'anneau et essaie de l'enlever mais échoue, vaincue par Medoro aidé de l'Amour. Medoro recommande sa bien-aimée au dieu protecteur et part à la recherche de la voleuse. Orlando arrive et, lisant les inscriptions sur les arbres, devient fou. Medoro revient bredouille. Il est assailli par son rival mais défendu par les bergers ... et les autres paladins, jaloux de la gloire d'Orlando. Angelica arrive et Orlando se rue sur elle, mais elle est sauvée par l'Amour qui protège les deux jeunes mariés, les entraînant dans le temple. Après une agitation frénétique, Orlando tombe, anéanti par la violence de ses propres efforts. Morgana est vaincue par Amour qui la menace avec une flèche, implore sa pitié envers Orlando mais le dieu, inflexible, se retire, disant qu'il ne peut rien pour lui. Morgana, vexée, change son fusil d'épaule et décide de rendre Orlando à la gloire. Par l'effet de sa magie, apparaît le temple de la Gloire, Orlando retrouve ses esprits et voit passer les époux sans éprouver la moindre jalousie.

Angelica e Medoro, azione mimica in tre atti, d'invenzione di Giuseppe Sorentini, intermède à l'opéra Danao re d'Argo, dramma serio per musica de Felice Romani, musique de Giuseppe Persiani, Firenze, Stamperia Fantosini, 1828, p. 22-28 (musique de L. M. Viviani, Teatro della Pergola)

Personaggi

Orlando paladino, nipote di Carlomagno (il sig. Sebastiano Nazzari), Angelica, regina del Catai (la sig. Emilia Castelli), Medoro africano, prigioniero d'Orlando (la sig. Irene Rinaldi), Morgana, fata (la sig. Vittoria Paris), Ninfe, Matrone, Amore, Imene, i Giochi, i Piaceri, la Gloria, Paladini, Scudieri, Guerrieri.

La musica del ballo è scritta dal signore L. M. Viviani.

Le livret reprenant presque à l'identique les deux premiers actes de celui de Domenico le Fèvre, ci-dessus, nous ne reproduisons que les modifications de l'acte III.

Orlando sombre dans la folie après avoir lu les inscriptions. Mais, contrairement au ballet précédent, les paladins, jaloux de la gloire d'Orlando, n'apparaissent pas et Medoro n'est défendu que par les bergers. Morgana fait paraître la Gloire à la vue d'Orlando qui retrouve la raison de façon plus active que chez Le Fèvre.

Bradamante e Ruggiero, azione fantastica in sette quadri tratta dall'Ariosto, composta e diretta da Salvatore Taglioni, Napoli, Tipografia Flautina, 1849 (musique de Nicola Gabrielli, San Carlo)

La musica è del signor Conte Nicola Gabrielli, meno quella del passo a due.

Personaggi

Agramante (De Angelis), Ruggiero (Gennaro Bolognetti), Gradasso (Nicola Fusco), Brunello (Fazio), Bradamante (Luigia Colombon), Pinabello (Giovanni Pingitore), Atlante (Jorio), Melissa (Angela Craveris), Ombra di Merlino.

Cavalieri e dame francesi, nobili saraceni d'ambo i sessi, contadini e contadine francesi, soldati saraceni, geni sottoposti ad Atlante, Genii seguaci di Melissa.

La scena si svolge nel secolo XVIII presso i Pirenei.

Ballabili : quadro I- Gran danza delle schiave e degli schiavi, IV- danza delle Silfidi attorno a Ruggiero, V- Disarmamento di Ruggiero e Gradasso, Gran danza di dame e cavalieri francesi e delle silfidi, passo a due, VI- Introduzione danzante, danza campestre.

Quadro I

Suite à la cérémonie d'adoubement de Roger par Agramant, arrivent des Français menés par Pinabel pour échanger des prisonniers (Bradamante, masquée, est parmi les écuyers). Après une rencontre et un rendez-vous donné près de la fontaine de Merlin, Bradamante est heureuse de la fortune de Roger. Brunel arrive et annonce l'enlèvement d'Angelica et de son anneau par Atlante (on voit Atlante enlevant Angelica dans les airs), ce qui propvoque la douleur de Pinabel et le départ des Français. Ruggiero et Bradamante veulent libérer Angelica, ils partent, bénis par Agramant.

Quadro II (plaine entourée de rochers sur lesquels on voit le château enchanté d'Atlante)

Pinabel arrive, désespéré, et reste pensif devant l'imprenable château. Arrivent Bradamante, Ruggiero et Gradasso. La belle guerrière les exhorte au combat puis s'en va. Pinabel leur demande de l'aide. Les chevaliers jurent la mort d'Atlante. Pinabel s'en va et Gradasso fait sonner son cor, Atlante menace les guerriers de son cheval ailé et découvre son écu. Des génies emportent les deux chevaliers jusqu'au château.

Quadro III (bosquet, sur un côté, fontaine de Merlin)

Bradamante arrive pour attendre Ruggiero, elle contemple la statue de Merlin. Melissa l'observe avec compassion et veut l'aider. Pinabel entre, désespéré par l'issue du combat, mais après avoir voulu tuer Bradamante, il accepte de l'accompagner. Melissa demande à

Merlin quoi faire. Il lui dit de l'attendre dans la caverne où il est enterré, les deux femmes disparaissent dans l'eau de la fontaine.

Quadro IV (Caverne, tombe de Merlin)

Melissa se trouve en compagnie de génies qui l'avertissent de l'arrivée de Bradamante. Pinabel pousse Bradamante dans le précipice. Les génies la sauvent. Melissa et l'ombre de Merlin rassurent Bradamante et lui font voir Ruggiero. Melissa la préserve des génies maléfiques par des cercles magiques. Bradamante voit Ruggiero dans un jardin entouré de nymphes dansantes : jalouse, elle sort du cercle, la vision s'efface, Melissa lui dit d'aller voir Brunello et de lui prendre son anneau magique. Elles partent.

Quadro V (riche cabinet dans le château d'Atlante)

Ruggiero et Gradasso, assoupis sur un lit, entourés d'Atlante et des génies. Ils se réveillent, surpris de ne pas trouver leurs armes et demandent des explications. Atlante leur dit qu'il faut se détourner des armes, mais les guerriers le regrettent.

Quadro VI (plaine douce, sur un des côtés, une berge)

Bradamante et de Melissa, arrivent, la scène est survolée par Atlante et son hippogriffe. Les paysans fuient. Brunello explique leur peur à Bradamante et elle lui demande de la conduire au château.

Quadro VII (vallée profonde sous le palais d'Atlante)

Brunello et Bradamante arrivent. Elle l'attache à un arbre et lui reprend l'anneau. Elle sonne du cor et Atlante apparaît. L'anneau lui permet de déjouer les coups d'Atlante, elle feint d'être morte, mais, après l'avoir vaincu, elle a pitié de lui et ne le tue pas. Il fait alors apparaître une porte dans la roche, chemin vers Ruggiero. Melissa survient alors que les charmes d'Atlante s'effacent. Ruggiero et Bradamante sont unis par la fée. Concert de génies qui célèbrent la défaite du mage.

II. Angélique et Médor ou Roland ?¹

Les titres des livrets oscillent souvent entre *Angelica* et *Orlando*, à moins qu'ils ne synthétisent les deux axes par une périphrase « *ovvero la gelosa pazzia* ». Si la question du choix est particulièrement problématique pour le trio Angélique/Médor/Roland, elle se pose aussi pour d'autres groupes, les livrets étant parfois étonnamment fidèles à la profusion de l'Arioste. Nous essayons de considérer quelles sont les véritables intrigues au-delà des pistes

¹ Par opposition à la première partie de l'Annexe, où la plupart des livrets ont en commun une tentation d'exhaustivité, les livrets que nous présentons à partir de la deuxième partie procèdent à l'amplification d'une des facettes des personnages, ou d'un des épisodes, ou d'un vide narratif.

données par les titres. Toutefois, les frontières entre nos parties sont forcément mouvantes et une telle classification, discutable et insatisfaisante, n'est qu'une étape de réflexion. Il va de soi que certains livrets pourraient trouver leur place dans plusieurs groupes de travaux.

Nous suivons, dans cette partie, la chronologie des actions scéniques au détriment des dates d'écriture, pour suivre les étapes du parcours d'Angelica : naissance de l'amour avec Medoro, choix de l'épouser, retour en Inde ... et après leur mariage.

1. Les tendres amours

Angélique, bergère amoureuse

***Il Medoro, di Andrea Salvadori, Firenze, Pietro Cecconcelli, 1623 (musique de Marco da Gagliano, Palazzo Granducale)*¹**

Frontespizio : *Il Medoro* d'Andrea Salvadori, rappresentato in musica nel palazzo del serenissimo G. Duca di Toscana in Fiorenza. Per la elezione all'impero della Sacra Cesarea Maestà dell'imperatore Ferdinando Secondo. Dedicato al serenissimo Don Ferdinando Gonzaga, duca di Mantova e di Monferrato.

Interlocutori :

Amore, Venere, Angelica, Medoro, Sacripante re di Circassia, Selvaggio pastore ospite d'Angelica e Medoro, Ombra di Dardinello re d'Alzerbe, Coro di pastori, Coro di ninfe della corte di Venere.

La scena è nelle selve di Francia. La fortuna fa il prologo.

Prologue

C'est la Fortune qui remplit la fonction de Prologue, annonçant l'enjeu narratif et s'attribuant le mérite d'offrir à Medoro, « né dans la misère », une couronne dorée.

Acte I

La première scène est occupée par Amore et Venere qui expriment leurs intentions : Amore s'est vengé de la résistance d'Angelica à ses flèches en l'obligeant à aimer un humble écuyer, faisant naître l'amour de la pitié, et il fait le récit de leur rencontre. Même si l'altière Angelica résiste encore à son penchant, Amour se jure d'en faire l'épouse de Médor, avec l'aide de sa mère. Suivent deux scènes de lamentation des deux amoureux qui expriment leur

¹ Reprise de *Lo spozalizio di Medoro e Angelica*, d'Andrea Salvadori, 1619 (musique de Marco da Gagliano e Jacopo Peri, Florence, Palazzo Pitti).

angoisse devant cet amour impossible, mais tout-puissant. Angélique se demande comment elle pourrait quitter Medoro (I, 2) qui, après avoir évoqué sa double blessure, d'abord physique puis morale, espère en l'amour contre l'inégalité sociale. Le chœur qui clôt l'acte célèbre la victoire de Cupidon sur la belle, autrefois insensible.

Acte II

Une troisième lamentation ouvre le deuxième acte, c'est celle du chevalier perturbateur, le roi de Circassie, Sacripante, désespéré qui veut se tuer sous les yeux de l'ingrate Angelica qui, à la scène suivante (II, 2), se persuade d'être raisonnable et de regagner son Royaume, escortée par le paladin. Mais l'arrivée du bon Selvaggio anéantit ces résolutions : il vient la prévenir que Medoro est en danger de mort car un chevalier inconnu le recherche. Elle lui demande de le cacher. Si elle se laisse entraîner par l'imminence de l'action, elle exprime son dilemme non résolu (II, 3) : « Qui l'emportera entre vous deux/sur le champ de bataille de mon cœur/royale grandeur ou amour trompeur ? »¹, en sortant de scène, remplacée par Sacripante qui provoque Medoro en duel. Il est sur le point de le tuer lorsqu'Angelica réapparaît (II, 5) et, pour les séparer, elle reconnaît ses torts envers Sacripante qu'elle promet de suivre et d'épouser au Catai, faisant des adieux déchirants à Medoro. Ce dernier va vraiment se donner la mort lorsque l'ombre de Dardinello arrête son geste (II, 7). Le chœur final en appelle à la compassion de la nature pour la douleur du jeune amoureux.

Acte III

Le troisième acte apporte un nouveau rebondissement : Angelica n'est pas partie. Elle cherche Medoro qu'elle n'a jamais eu l'intention de quitter. Mais son départ feint est le seul subterfuge qu'elle a trouvé, pour le soustraire à la colère de Sacripante qu'elle a semé en l'entraînant dans le palais d'Atlante (désormais hors champ). Elle revient sur ses pas à la recherche de Medoro. Amour, prévenu, survient armé jusqu'aux dents, bien décidé à en finir avec la belle rebelle (III, 2). Medoro se sent mourir de douleur en revoyant les lieux de son bonheur avec Angelica et, après avoir pris la nature à témoin de sa douleur, s'endort, plus mort que vif. Angelica le trouve inanimé et rend les armes devant l'évocation de la possibilité de sa mort. Elle ranime ainsi une seconde fois Medoro, en lui promettant le mariage.

Le cœur rend hommage à la beauté de Medoro, cadeau du ciel. Les dieux célèbrent leur victoire sur les mortels, assumant de ce fait la responsabilité de leur choix, surtout lorsque ce dernier pourrait contrevenir aux statuts sociaux des personnages.

¹ Chi vincerà di voi/Nel campo di mio core ? /Real grandezza e lusinghiero amore.

***Orlando ou Angelica e Medoro*¹, componimento teatrale-serenata de Métastase, Naples, 1720 (musique de Nicola Porpora, palais d'Antonio Caracciolo)**

Interlocutori

Angelica, Medoro, Orlando, Licori (pastorella, amante di Tirsi)

Titiro (padre), Tirsi (pastorello, amante di Licori)

La scena si finge in un giardino di una casa di delizie in campagna, nelle vicinanze di Parigi.

Parte prima

Angelica invite Medoro à sortir de la maison pour goûter les délices de la campagne. Medoro la suivra où elle voudra, Titiro s'offre pour le soutenir jusqu'à un rocher où trouver repos > Air d'Angelica. Angelica doit partir cueillir une plante (le dictame) pour guérir Medoro > air de Medoro, désespéré de la voir partir. Titiro, seul, réfléchit sur les voies du destin qui sont impénétrables. Licori et Tirsi regrettent une absence douloureuse, ils expriment la joie des retrouvailles dans deux airs (plus courts) qui font pendant à ceux d'Angelica et Medoro. Tirsi a mis du temps à revenir car il a ramené un ours à sa bien-aimée, qui lui offre une branche de jasmin composée par ses soins. Tirsi rassure Licori sur sa fidélité. Orlando arrive : il cherche Mandricardo et s'étonne de la présence d'un si beau palais dans la forêt. Licori lui explique que son père l'a en garde pour un noble seigneur de la ville qui l'a fait construire. Elle lui offre l'hospitalité qu'il accepte, même si son amour pour Angelica ne lui offre pas de repos. Medoro et Angelica se jurent amour éternel et Angelica lui offre sa main et son royaume, à condition qu'ils réussissent à le rejoindre. Orlando arrive avec Licori, Medoro se cache : Angelica feint d'être heureuse de le retrouver et lui jure son amour. Medoro est jaloux, Licori est étonnée de la capacité à feindre et à avoir de nombreux amants des « cittadine ninfe ». Angelica part avec Licori pour se baigner dans la rivière > Air d'Orlando *Vanne, felice rio*. Licori dit à Angelica qu'elle ne sait pas feindre en amour. Medoro fait une crise de jalousie et il est rassuré dans un duo d'amour.

Parte seconda

Medoro et Angelica veulent que Licori séduise Orlando pour s'en débarrasser, mais elle ne sait pas feindre. Medoro lui dispense un cours de séduction féminine : air *Quell'umidetto ciglio*. Orlando est seul avec Licori, mais Tirsi les observe, caché. Orlando s'enquiert d'Angelica, Licori lui dit qu'elle l'a laissée avec Fillide qui lui apprend à pêcher.

¹ Pietro Metastasio, *L'Angelica, serenata*, in *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, vol II, 1953, p. 111-138.

Licori essaie de le retenir en le séduisant, mais il lui répond que son coeur est pris, même si c'est par une cruelle ingrate. Tirsi retrouve Licori et exprime sa jalousie, sans lui laisser le temps de s'expliquer : « Vanne ad amar gli eroi, lasciami in pace ». Licori reproche à Angelica les conséquences de ses « dogmi d'amare » qui ne lui ont pas réussi. Angelica la rassure et organise sa fuite. Elle n'a pas peur car Orlando ne connaît pas Medoro et elle possède l'anneau qui peut la rendre invisible. Elle offre un bracelet à Licori en remerciement, mais Licori vante la pureté de la nature opposée à « quei fallaci splendori ». Titiro révèle à Orlando les amours d'Angelica et Medoro, il en veut pour preuve les inscriptions sur les arbres alentour :

Liete piante, verdi erbe e limpid'acque, (= *Orlando furioso*)
A voi rendon mercè de' lor riposi
Angelica e Medoro amanti e sposi (résumé des vers de l'Arioste)

Orlando furieux promet de la poursuivre de sa vengeance. Titiro, seul, se rend compte qu'il a trop parlé sans penser à mal. Dans un air, il met en garde contre l'amour. Tirsi va conduire les deux amants hors de la forêt et se réconcilie avec Licori. Angelica et Medoro font leurs adieux aux lieux de leur amour. Orlando, seul, sombre dans une colère cosmique, mais la pièce se termine sur un air de pardon envers Angelica si elle revenait.

Angelica, dramma per musica, livret de Carlo Vedova, Venezia, Rossetti, 1738
(musique de Giovanni Battista Lampugnani, Teatro Grimani)

Attori

Angelica (la signora Anna Mazzoni Fiorentina), Nerina, pastorella sua amica e confidente (la signora Margherita Celli), Medoro, amante e poi sposo di Angelica (il signore Giovanni Tedeschi detto Amadori), Cloridano, amico confidente di Medoro e amante di Nerina (il signor Gio. Battista Andreoni), Ugerio paladino francese amante non corrisposto di Angelica (il signor Domenico Negri).

La musica è del signor Gio. Battista Lampugnani Milanese.

Li balli sono d'invenzione del signor Giovanni Gallo.

Acte I

Il reproduit littéralement, mais en raccourci, la discussion entre Cloridano et Medoro qui ouvre aussi la pièce de Delfino¹. Cloridano essaie, par des arguments rationnels, de

¹ *Il Medoro*, tragedia di Giovanni Dolfino/Delfino, [1660], in *Opere*, Padova, Comino, 1733. Nous nous contentons ici de souligner les éléments repris à la tragédie, sans en rendre compte intégralement.

dissuader Medoro de suivre son projet téméraire de donner une sépulture à son « père » au-delà du front ennemi. Très vite, Cloridano nous apprend qu'il ne s'agit en réalité que de son serviteur, Ermene (I, 3), et que son vrai père est un roi dont le trône a été usurpé, mais il remet à plus tard les révélations à Medoro. Le jeune héros, idéaliste et intrépide, ne renonce pas. Cloridano vient de promettre de rester aux côtés de son ami quand la bergère Nerina entre à la recherche de son lévrier. À la différence de sa prudente semblable chez Delfino, elle est d'une naïveté touchante. Chez Vedova, il devient possible que les héros guerriers, séduits par la simplicité de Nerina, se détournent de leur entreprise. Cloridano a eu un coup de foudre pour la bergère et la troisième scène donne lieu à un long dialogue amoureux. Seulement après s'être plaint dans un monologue de ce nouveau coup du sort qui l'oblige à choisir entre l'amour et la fidélité à son ami, il le suit sur le champ de bataille. Ainsi, le caractère héroïque et tragique de cet épisode est perdu à travers l'introduction d'éléments pastoraux rococo. Ugerio déclare sa flamme à Angelica qui l'éconduit par principe – ceux qui lui parlent d'amour étant ses ennemis – puis tombe sur Medoro qui vient de combattre quelques soldats. Il le provoque et Medoro, vainqueur de ce duel, lui fait grâce de la vie. Mais Ugerio projette de se venger pour cacher son déshonneur.

Acte II

La tension entre héroïsme et pastorale perdure. Tandis qu'Angelica met en garde Nerina contre l'amour, Medoro apparaît blessé. Angelica part chercher de quoi le soigner et Nerina l'emmène chez elle. Angelica, restée seule, s'interroge sur son état et évoque l'amour pour définir ce « misto di passione, e di furore » qui l'anime (II, 3). Cloridano cherche son ami, expliquant à Angelica que Medoro a été blessé par Ugerio. Elle le rassure : grâce à ses herbes, il sera sauvé. Nerina se montre farouche envers Cloridano, prévenue contre l'amour. Medoro est guéri mais il confie à Angelica la blessure encore plus grande qu'elle lui a infligée. Troublée, elle s'en va. Elle reproche à Ugerio sa trahison, indigne de sa condition. Elle lui avoue son amour pour Medoro, mais compte sur sa vertu pour l'oublier : « o vincere, o morir, questi è il mio fato » (II, 10).

Acte III

Nerina se moque gentiment de son amie qui est amoureuse, mais qui lui promet de lui donner un exemple de renoncement. Medoro arrive, Angelica se cache et demande à son amie de lui annoncer son refus. Mais elle ne résiste pas à la douleur de Medoro. Devant ses doutes, elle menace de se suicider puis, une fois qu'il est rassuré sur ses sentiments, elle réaffirme son intention de renoncer à cet amour. Ugerio se réjouit, mais, de nouveau éconduit par Angelica,

il devient plus en plus furieux. Cloridano révèle à Medoro les secrets de sa véritable naissance et Nerina s'empresse d'aller apporter la bonne nouvelle à Angelica. La scène finale réunit les deux amants et Angelica affirme même qu'elle aurait cédé à sa passion quelle que soit la naissance de Medoro.

Angelica e Orlando, commedia per musica di Tertulliano Fonsaconico, Napoli, Niccolò di Biase, 1735 (musique de Gaetano Latilla, Teatro dei Fiorentini)

Interlocutori

Angelica, principessa del Catai, innamorata di Medoro (la signora Santa Pascucci, detta la Santina), Emilia, principessa di Cipro, finta pastorella, innamorata di Medoro (la signora Anna Rosa Cirillo), Medoro, infante dell'Epiro, amante prima d'Emilia, e poi d'Angelica (la signora Caterina Aschieri), Orlando, paladino di Francia, innamorato d'Angelica (il signor Alessandro Renda), Silvia, damigella d'Angelica (la signora Giovanna Falconetti), Amindo, paggio d'Orlando (la signora Albina Aschieri), Mase Quaquacchio, vecchio pastore innamorato di Silvia, uomo semplice (il signor Giacomo d'Ambrosio), Rienzo Macchione, pastore innamorato di Silvia, ancor'esso alquanto semplice (il signor Gio. Romanello).

La scena si finge in una campagna di Toscana, la musica è del signor Gaetano Latilla, maestro di cappella napoletano, ingegniero e pittore della scena, il signor Paolo Saraceno.

Acte I

Macchione et Quaquacchio s'expriment en dialecte, introduisant le couple principal, s'exprimant en toscan, Angelica et Medoro qui se jurent amour et fidélité, alors que Medoro est guéri. Mais Orlando vient troubler la scène, reprochant à la belle son infidélité. Elle le rassure par ses mensonges. Silvia explique aux deux bergers que sa maîtresse est rusée et qu'elle fera ce qu'elle entend, même s'ils s'étonnent qu'une princesse puisse aimer un berger. Ils veulent l'épouser et elle les invite à se battre pour que le vainqueur obtienne sa main. Emilia reproche à Medoro son infidélité, après qu'une bête sauvage l'a attaqué, et qu'Angelica l'a soigné. Elle révèle à Orlando la présence de Medoro auprès d'Angelica qui essaie de nier : elle fait passer la bergère pour une folle qui voudrait rendre jaloux Orlando pour s'attirer ses faveurs. Le paladin n'est pas dupe de ses tromperies, même si la belle fait l'éloge de « l'art en amour ». Armindo apparaît, armé de l'écu et de la lance d'Orlando, pour partir à la conquête d'Angelica. Macchione et Quaquacchio viennent compléter le tableau et leur mêlée clôt l'acte.

Acte II

Tandis qu'Armino et Silvia comptent fleurette, Medoro regrette l'erreur qui lui fait choisir Angelica à Emilia, qu'il pense plus proche de lui par sa naissance. Les deux rivales arrivent et Medoro finit par céder à Angelica. Les deux amants sont surpris par Orlando mais grâce à l'anneau magique, ils s'envolent dans un nuage, laissant Orlando furieux (II, 6). Silvia, Macchione et Quaquacchio commentent les réactions d'Orlando qui devient fou (II, 9). Tandis qu'Angelica traite Emilia de vile bergère, Orlando la surprend alors qu'elle n'a pas l'anneau sur elle. Medoro s'interpose pour la défendre et le paladin s'apprête à les tuer tous les deux quand Medoro révèle sa véritable naissance : il est prince d'Épire et provoque Orlando en duel. Les dernières scènes de l'acte retardent le moment crucial du duel : un dialogue entre Angelica et Orlando doublé de l'habituel contrepoint comique des personnages d'Armino, Silvia – en magicienne parodique –, Macchione et Quaquacchio.

Acte III

Emilia et Medoro se réconcilient car ils sont du même rang, tandis qu'Angelica désespère de retrouver son anneau magique. Les deux rivales se disputent encore. Le combat est à nouveau retardé par les tribulations des personnages comiques. Angelica se présente face à Orlando, en armes. Mais Emilia fait de même et elles se lancent l'une contre l'autre. Medoro arrive enfin et investit le champ de bataille avec Orlando. Il est vaincu et cède Angelica au vainqueur, préférant Emilia, au grand désespoir de la princesse du Catai. Silvia révèle à Armino que c'est elle qui a volé l'anneau de sa maîtresse, afin de lui enlever cette puissance qui donne de trop grandes proportions à ses caprices responsables de tous les dérèglements de l'intrigue. Elle épousera Armino, tandis que les couples nobles occupent la dernière scène de leurs réjouissances, Angelica épousant Orlando et Emilia s'unissant à Medoro.

Tragique Angélique face à un dilemme : gloire ou amour

Les Amours d'Angélique et Médor, tragi-comédie par Monsieur Gabriel Gilbert, Paris, Quinet, 1664.

Acteurs

Angélique (fille d'un roi d'Orient), Médor (prince sarrasin), Roland, Renaud et Roger (paladins, amants d'Angélique), Bradamante (amante de Roger), Marphise (sœur de Roger et amante de Renaud), Isabelle (princesse de Galice et amante de Serbin), Alidor (sarrasin et

confident de Médor), Mélinde, Orcan (confidents d'Angélique), Alcandre (lieutenant des gardes du roi).

La scène est à Paris, dans le palais du Roy.

Acte I

Médor arrive à la cour de France pour y chercher Angélique, sous le nom d'Arinant.

Acte II

Mélinde rappelle à Angélique que tous les fiers paladins de France soupirent pour elle, mais Angélique se dit victime de l'amour : « Ah ! Pour être princesse, on n'est pas insensible ». Mélinde cherche à savoir qui est l'heureux élu, et en toute logique, évoque Roland, « le plus vaillant de tous ». Mais, après qu'elle a passé en revue tous les paladins, par ordre de bravoure, après Roland, Renaud et Roger, Angélique avoue qu'il s'agit de « l'illustre étranger » qui l'a sauvée d'une ourse furieuse, « l'amoureux Médor, qui sur l'écorce tendre/a gravé nos deux noms ». Il est, du reste, de sang royal et fils d'Agramant. Leur rencontre a eu lieu aux frontières d'Espagne où Charlemagne faisait la guerre, les séparant, confiant Angélique à un chef pour qu'il la ramène en France afin d'« apaiser les troubles de sa cour » où tous les chevaliers brûlaient d'amour pour elle. Les autres dames de la cour, jalouses d'Angélique, décident de faire courir le bruit que Médor est ici pour que la belle croie qu'il l'évite.

Acte III

Les chevaliers préviennent Arinant sur les femmes de la cour de France, coquettes et cruelles. Ils en appellent à Arinant pour les départager dans leur quête d'Angélique. La belle essaie de justifier son amour : « La raison me gouverne et non le caprice ». Elle ne reconnaît pas Arinant qui en profite pour l'interroger sur Médor. Elle lui dit qu'il lui est cher et préférable à tous. Pour lui, c'est l'amour d'Angélique qui le rend légitime, son « glorieux choix » qui « met Médor au-dessus des héros et des rois ». Les chevaliers décident de régler leur conflit par les armes.

Acte IV

Au deuxième plan de l'intrigue amoureuse, intervient un problème politique : Angélique doit reprendre son trône au Catai, à l'usurpateur qui règne en ses États. Mélinde lui rappelle que son devoir est le plus important. Mais la belle place l'amour au-dessus de tout. Médor veut se montrer digne d'elle dans les tournois.

Acte V

Le peuple du Catai a tué le tyran et réclame le retour de sa reine. Il accepte Médor pour roi car il est de noble lignage, « de race royale et du sang d'Agramant ». Les combats ont lieu hors de la scène, Alidor en fait le récit : Arimant s'est dévoilé en frappant Roland, la violence du coup lui dénudant la tête. Le roi tranche à l'issue des combats : puisqu'Angélique en est le prix, qu'elle choisisse celui qui est le plus digne d'elle. Tous se retirent, connaissant l'amour d'Angélique, sauf Roland, qui crie à l'injustice en sortant. Dans la dernière scène, Angélique demande la preuve qu'Arimant est bien Médor. Il lui montre l'écharpe qu'il avait conservée, après avoir sauvé Angélique, en combattant l'ourse. En outre, Orcan témoigne d'un exploit supplémentaire : c'est Médor qui a tué le tyran usurpateur. Angélique, au terme de tous ces exploits, reconnaît enfin son vainqueur. Les dernières répliques sont attribuées à Médor, qui invite Angélique à rendre grâce au roi, de sa sagesse.

Roland, tragédie mise en musique par Monsieur de Lully, de Philippe Quinault, Paris, Ballard, 1685 (musique de Lully, Versailles)

Personnages : Angélique (Témire, sa confidente), Médor et Ziliante (prince des îles orientales), Roland, Astolphe, Bergers (Coridon et Bélise, Tersandre), Logistille, la Gloire, la Terreur, la Renommée.

Prologue : hommage au roi : éloge de la Paix, « montrons les erreurs où l'Amour peut engager un cœur qui néglige la Gloire ».

Acte I : Un hameau.

L'Amour combat la fierté dans le cœur d'Angélique (1), Témire, sa confidente lui rappelle l'Amour de Roland (2). Médor est tourmenté par son Amour silencieux (3). Angélique renvoie Médor qui se déclare (4), augmentant sa douleur (5). Ziliante offre un cadeau à Angélique de la part de Roland dont il fait la louange (6). L'acte se clôt sur le chœur des insulaires qui mettent en garde contre les dangers d'un amour sans espoir.

Acte II : Une fontaine de l'Amour au milieu d'une forêt.

Angélique se désespère et, à l'arrivée de Roland, devient invisible grâce à son anneau magique (1). Roland lui reproche son ingratitude, envers celui qui a quitté son roi, et s'en va, éccœuré (2). Angélique veut retrouver Médor (3) et l'empêche de se tuer, lui avouant son amour (4). Un chœur des Amours, Sirènes, Nymphes, Sylvains, Amants et Amantes enchantés ferme l'acte.

Acte III : Un port de mer.

Témire exhorte Médor à s'éloigner, jaloux de Roland (1). Angélique feint d'aimer Roland pour mieux s'en débarrasser (2). Angélique va calmer Médor qui a tout entendu (3) et le rassure (4). Un chœur des peuples du Catay reconnaît Médor comme roi et Angélique va retrouver Roland pour l'éloigner du port où elle veut embarquer avec Médor (5). Les sujets rendent hommage à Médor (6).

Les deux amoureux quittent définitivement la scène à la fin de l'acte III et laissent place à la véritable tragédie (actes IV et V), celle du paladin qui sombre dans la folie furieuse.

Acte IV : Une grotte au milieu d'un bocage.

Astolphe exhorte Roland à servir son roi, Roland le renvoie (1) et voit les inscriptions d'Angélique et Médor (2). Coridon, Bélise et une troupe de bergers chantent l'Amour en ces lieux (3) et racontent les amours de Médor et Angélique à Roland (4). Tersande raconte qu'Angélique est partie avec Médor et leur a donné le bracelet de Roland (5) qui se désespère et devient fou, arrachant branches d'arbres et rochers, croyant voir une Furie qui lui parle (6).

Acte V : Le palais de Logistille.

Astolphe demande à la fée de guérir Roland (1). Elle se joint à un chœur de fées pour invoquer la raison dans des chants et des danses autour de Roland endormi (2). Une troupe de Héros se joint à elles et à la voix de ces ombres, Roland retrouve la Raison (3). Il a honte et se reprend. Le chœur des fées et des héros, auquel s'ajoutent la Gloire, la Renommée, la Terreur et les personnages de Roland et Logistille, invitent à suivre l'appel de la Gloire et à ne pas oublier les maux d'Amour (4).

L'objet déclencheur de la folie fait office de transition entre les deux intrigues théâtrales. Il s'agit du bracelet donné par Roland à Angélique dans le texte source.

Résolution commune : il faut que Médor tente de se tuer pour mériter l'amour d'Angélique et faire basculer l'intrigue vers la résolution.

L'Angelica, cantata a tre di A. G. S. [Abate Gaetano Sertor], Venezia, 1784
(musique de Francesco Gardi, San Benedetto)

Interlocutori

Angelica (Anna Pozzi), Medoro (G. Crescentini), Orlando (G. Simoni).

La poesia è del sig. A. G. S.

La musica è del sig. Francesco Gardi.

La scena si rappresenta in una amena campagna.

Partie I

Angelica est désespérée d'être loin de Medoro et s'endort. Medoro apparaît, heureux de la revoir. Elle se réveille après un cauchemar. Ils voient Orlando arriver, elle dit à Medoro de se cacher et qu'elle va feindre. Elle lui demande d'aller se cacher sous un orme et, pendant ce temps-là, elle ira se laver à la rivière voisine. Il part. Angelica et Medoro se retrouvent, l'amant exprime sa jalousie, puis ils se réconcilient.

Partie II

Medoro se dit le serviteur d'Angelica, puis, seul, se plaint de son sort. Elle lui demande de partir et se lamente à son tour, donnant lieu à un air.

Caro bene il mio dolore
Ah non posso a te spiegar
Mi si spezza in seno il core
Nel doverti oh Dio lasciar.
Pensa almen... che istante è questo !
Dir vorrei... d'affano io moro !
Ah son nata, o mio tesoro
Ah sei nato a sospirar
Stelle ingrate, avversa sorte
Questo è duol peggior di morte
Se v'è alcun che viva amante
Senta almen di me pietà.

Orlando revient avec des bergers qui lui ont tout dit et s'exprime à son tour dans un air de furie, avant de quitter la scène.

Da mille furie orrende
Sbranare il cor mi sento
Lo sdegno che m'accende
Più freno ormai non ha.

Alors qu'Angelica fait ses adieux à Medoro, Orlando arrive, laissant éclater sa jalousie. La scène se termine par un trio :

Ah qual barbaro tormento
Quale smania ho intorno al core !
Dalla rabbia dal furore
Già mi sento lacerar.

Angelica avoue tout, supplie Orlando de leur pardonner et d'être vainqueur de lui-même, ce qu'il fait. Lors du chœur final joyeux, l'amour a remplacé la tristesse.

Angelica e Medoro, dramma per musica de Gaetano Sertor, Venise, Modesto Fenzo, 1791 (musique de Gaetano Andreozzi ?, Teatro Venier in San Benedetto)

Attori

Angelica, amante di Medoro (la signora Anna Andreozzi), Medoro, guerriero ed amante di Angelica (il signore Luigi Marchesi, all'attual servizio di S. M. Sarda), Orlando, paladino francese (il signore Giuseppe Forlivesi), Astolfo, compagno ed amico d'Orlando (il signore Luigi Montanari), Temira, seguace e confidente d'Angelica (la signora Teresa Vesiris), Logistilla, fata saggia e benefica (la signora Clementina Pieri), Adrasto, scudiere e confidente d'Angelica (il signore Antonio Mora), Guerrieri seguaci d'Orlando, Guerrieri seguaci d'Angelica, Pastori e pastorelle dell'isola.

Le scene tutte nuove del signor Cav. Francesco Fontanesi.

Acte I

Orlando débarque avec d'autres guerriers, dont Astolfo, sur une île au milieu de l'océan, à la recherche d'Angelica. Il déplore son sort d'errance. Angelica se débat entre amour et orgueil, Medoro et Orlando. Chacun se croyant seul, Angelica et Medoro se lamentent sur leur sort. La reine demande à Medoro de partir pour sauver sa vie. Jaloux, il accepte de se résoudre à la mort. Temira essaie de convaincre Angelica qu'elle a fait le bon choix et annonce l'arrivée d'Orlando. Angelica ne peut renoncer à son amour. Adrasto vient rapporter à Angelica que Medoro est prêt à mourir et elle se désespère. Le chœur ne parvient pas à dissuader Medoro de se jeter du haut d'une falaise. Angelica l'arrête et avoue son amour.

Acte II

Temira informe Adrasto des plans d'Angelica qui, ayant déguisé Medoro en berger, va feindre d'aimer Orlando pour couvrir leur fuite. Temira rassure Orlando qui n'écoute pas les conseils d'Astolfo, le rappelant à la gloire. Medoro, qui a vu Angelica répondre à l'amour d'Orlando, est jaloux mais rassuré par Temira, qui le supplie de se taire. Orlando arrive avec Angelica qui présente Medoro comme un berger dénommé Aminta. Orlando croit au subterfuge et s'en va. Medoro s'excuse de sa jalousie, mais Adrasto vient les informer qu'un berger a tout révélé et qu'Orlando crie vengeance. Angelica pousse Medoro à partir rejoindre un bateau préparé par Adrasto et, tandis qu'ils se disent adieu, Orlando les surprend et capture Medoro.

Acte III

Tandis qu'Adrasto rassemble ses troupes pour combattre Orlando et les siens, le paladin offre la vie sauve à Medoro s'il renonce à Angelica. Adrasto sauve Medoro et Orlando donne libre cours à sa folie (III, 5) jusqu'à ce que Logistilla intervienne, le ramenant à la raison en le touchant (III, 6). Il vole vers la gloire, tandis que Medoro et Angelica s'apprêtent à retourner au Catai pour que le trône revienne à ce nouveau roi, reconnu par le chœur des sujets d'Angelica.

Angelica, dramma per musica, Padova, Conzatti fratelli, 1795 (musique de Michele Mortellari, coreografia di Giovanni Antonio Gianfanelli, Nuovo teatro di Padova)

Ballet composé par A. Gianfanelli, 2 ballets : *Periandro re di Corinto* et *Amore vendicato*.

Attori

Angelica (sig. Anna Dauya de' Bernucci), Medoro (Paolo Belli), Orlando (Ferdinando Agresta), Astolfo (Filippo Boccucci), Temira, seguace e confidente di Angelica (Giuditta Salomoni), Adrasto, scudiere e confidente di Angelica (Carlo Borsari), Guerrieri seguaci di Angelica, guerrieri seguaci di Orlando, pastori e pastorelle dell'isola.

Musica di Michele Mortellari (Napoletano)

Acte I

Orlando et Astolfo arrivent sur l'île. Orlando n'a peur de rien mais il est désespéré. Astolfo, seul, plaint son ami dans un air où il exprime sa compassion et sa fidélité à Orlando. Angelica avoue son amour pour Medoro à Temira, qui lui conseille de l'éloigner, elle s'y résout. Medoro entre sans la voir. Il cherche Angelica pour ne pas mourir. Dans un aparté, Angelica hésite à maintenir sa résolution. Mais elle apparaît et ils chantent un duo exprimant la douleur de leur cœur. Angelica exprime son désespoir auprès de Temira. La confidente, restée seule, s'inquiète car elle a vu Orlando arriver sur l'île. Angelica, suivie d'Orlando, Astolfo et les autres, défie Orlando, lui avouant la vérité. Astolfo ne comprend pas comment Orlando peut renoncer à ce point à sa gloire. Medoro est avec les bergers et rejette leur soutien vain. Seul, il veut se jeter de la falaise, Angelica survient et avoue son amour. Leur duo conclut l'acte.

Acte II

Temira demande à Adrasto de conduire Medoro, après l'avoir déguisé en berger. Trop tard, Orlando arrive, demande qui il est, Medoro refuse de répondre, Orlando le défie. Medoro s'enfuit. Angelica fait passer Medoro pour l'époux de Temira, lui disant – feinte dans la feinte – qu'elle avait simulé la cruauté à son égard jusqu'alors, pour ne pas l'arracher aux armes. Orlando annonce son bonheur à Astolfo, incrédule. Medoro est envahi par le doute, bien vite dissipé par Temira. Orlando veut se marier, mais Angelica refuse en prétextant l'attente des siens. Elle enrage de voir Medoro jaloux alors qu'elle simule pour le sauver. Air de Medoro qui se calme. Adrasto annonce qu'Orlando sait tout. Temira, seule, espère que tout va rentrer dans l'ordre. Dans un lieu sauvage, Angelica dit à Medoro d'aller aux navires et de l'attendre, ils se quittent dans des adieux déchirants. Orlando arrive et les surprend : ils sont emmenés chacun de leur côté. Astolfo s'en veut d'avoir révélé à Orlando ce qu'avait dit le berger : il pensait que la trahison d'Angelica suffirait à le rendre raisonnable et à renoncer à son amour. Il s'inquiète de l'iniquité d'Orlando, qui n'a aucun droit de s'en prendre aux amants. Orlando va tuer Medoro qui ne veut pas renoncer à Angelica. Elle arrive et promet de se tuer avec lui, prédisant la folie d'Orlando. Au moment où il va tuer Medoro, Orlando entend des bruits d'armes et s'en va au combat. Medoro, seul, se demande ce qui se passe. Adrasto arrive, racontant la scène qui s'est déroulée en hors champ : les serviteurs d'Angelica ont vaincu Orlando qui a perdu la raison et fait résonner la plage de ses cris. Mais il est loin et le chœur final se concentre sur la promesse de mariage des deux amoureux.

Angélique, reine du Catai

L'épilogue de l'histoire d'amour entre la belle païenne et l'écuyer sarrasin est vite évacué par le chanfre épique qui a d'autres aventures à conter. C'est dans le vide laissé par l'Arioste que se développe la créativité de nombreux librettistes, pendant deux siècles d'opéra. Dans ce cycle, Angelica est une reine qui suit un modèle d'accès au trône légal et matrimonial contre les tyrans et les usurpateurs, opposé à l'image de légèreté et de liberté qu'elle a dans l'épopée.

Il ritorno d'Angelica nell'India, dramma musicale d'Ottavio Tronsarelli, Roma, Corbelletti, 1631.

Petite pièce maritime créée à partir du compte-rendu de Malgigi à Rinaldo.

Personnages

Medoro, Angelica, Neptune, Parthenope, une nymphe, Glaucus et Melicertas, deux divinités maritimes et un chœur d'amours.

Argomento

Angelica con Medoro vuol ritornare nell'India al suo regno. Parthenope Sirena cerca in mare insidiosamente distorla co'l canto. Nettuno e gli Amori salvano Angelica e Medoro da gl'inganni sì, che alla costanza di loro Parthenope, per vergogna sommergendosi nel mare, prega il Cielo, che dal suo corpo posto in tomba, e ivi in cenere raccolto, nasca al mondo beltà sì rigida, che per vendetta debba sprezzare gli amori di tutti. Nettuno dice, che di questa, benchè figliuola di Parthenope, trionferanno al fine gloriosamente i Lodovisii Heroi. Onde il Dio de' mari in segno d'honore lor dona per arme la chiara insegna del suo tridente d'oro. E gli amanti partono felici a i regni dell'India.

Il Medoro Incoronato, tragedia a lieto fine, Prospero Bonarelli, Roma, Francesco Moneta, 1645¹.

Personnages

Angelica et Medoro, la nourrice d'Angelica, le roi du Catai (père d'Angelica), Taumante (conseiller du roi), Osmida (prince du Sigistano, compagnon d'Oraspe), Filandio, (compagnon de Médor), Oraspe (roi d'Arabie, amoureux d'Angélique), Armillo (chevalier de la cour, fils de la nourrice), la Reine du Catai (mère d'Angelica), Alzardo (ambassadeur du Sultan d'Egypte et son conseiller), Traut (écuyer d'Oraspe), Orinto (page du roi du Catai), Messo du sultan d'Egypte Alcandro, sultan d'Egypte, père non connu de Medoro, Brimarte, le roi des Scythes ...des soldats, des prêtres.

Acte I

Au Catai, Angelica se plaint à sa nourrice. Depuis son retour au pays, la misère et la guerre y règnent. Une dernière bataille contre le sultan d'Egypte, désireux de venger son fils qui s'est tué sept ans auparavant, par amour pour Angelica, est imminente. Seule Angelica ne se lamente pas sur ce péril, mais sur la perte de Medoro. Elle ne l'a plus revu depuis sa première rencontre. Ayant vu son cheval tomber sur lui, elle le tient pour mort. Angelica fait le récit de ses malheurs à sa nourrice. Après avoir fui Orlando grâce à son anneau magique, elle se retrouve dans un bois où elle s'endort. À son réveil, elle est entourée de voleurs, qui lui ont tout dérobé. Heureusement, elle rencontre la reine de Chypre qui l'emmène dans son

¹ Nous nous basons sur la réédition établie du vivant de Prospero Bonarelli par son fils Pietro, dédiée à Francesco d'Este, en mars 1645. Mais l'œuvre était parue pour la première fois à Ancona, chez Salvioni en 1623, exemplaire que nous n'avons pu consulter.

royaume. Mais, la reine devient rapidement jalouse d'Angelica et l'envoie en Perse. Puis elle se rend au Catai. Depuis qu'elle est rentrée (il y a un an), elle doit subir les avances du roi d'Arabie. Son père lui a déjà promis la main d'Angelica, pour qu'il l'appuie dans la guerre contre le sultan (très longue exposition). On a fait prisonnier deux hommes Filandio et Aurindo (alias Medoro). Ils se font passer pour déserteurs et vont être libérés.

Acte II

Du dialogue entre les deux hommes, les spectateurs apprennent les aventures de Medoro. Il est arrivé au Catai par la ruse et se plaint maintenant qu'Angelica va en épouser un autre. La nourrice le réconforte : Angelica fera tout pour empêcher ce mariage. Pour gagner du temps, elle a juré de donner son accord seulement à la fin de la guerre. De surcroît, elle exige de son futur époux la tête du sultan. Medoro est prêt à trouver le sultan pour le provoquer en duel. Oraspe se plaint au roi des conditions d'Angelica. Pour consolider l'alliance, le roi proclame que le mariage aura lieu ce jour même. Traut a découvert le secret d'Angelica et de Medoro, qui se sont entre-temps retrouvés.

Acte III

Sur demande d'Oraspe, Medoro est condamné à mort. Le messenger, qui doit porter le jugement dans le cachot, est retardé par une dame de compagnie d'Angelica. La lettre arrive dans les mains d'Angelica. Elle contrefait la lettre, avec le sceau royal qu'elle possède, et le nouvel écrit ordonne de libérer Medoro et de l'envoyer à Albracca, où elle détient le pouvoir absolu. Mais le plan échoue et le papier tombe dans les mains d'Oraspe, qui pense être trompé par le roi et change d'alliance.

Acte IV

Le roi est vaincu, Angelica et Medoro attendent leur exécution. Survient un messenger du sultan, qui annonce qu'on a capturé un vieillard dans une grotte. Celui-ci ne veut pas donner son nom, si ce n'est au sultan. Il est conduit auprès de lui et lui raconte son aventure extraordinaire. Le jeune fils du sultan lui a été enlevé par des corsaires, alors qu'il était son protégé. En se fondant sur quelques signes, une pièce avec des inscriptions égyptiennes, un serpent dessiné sur l'épaule, Medoro est reconnu comme Rosaldo, le fils du sultan disparu.

Acte V

Le sultan pardonne au roi ennemi et confirme l'union d'Angelica et de Medoro dans le temple. Oraspe obtient, quant à lui, la main d'Arcinda, qu'il avait délaissée pour Angelica.

Angelica in India, istoria favoleggiata con dramma musicale, de Pietro Paolo Bissari, Vicenza, Heredi Amadj, 1656 (musique de Francesco Petrobelli, Teatro delle Garzerie)

Prologo (Venere, Amorini, l'Invidia)

Vénus et ses Amours ressortent victorieux de leur combat contre l'Envie.

Personaggi

Timoclea (finto nome d'Angelica), Grimoaldo (re di Tangut), Argia (regina), Medoro (sposo segreto d'Angelica), Persino (Paggio di corte), Isole (schiava della regina), Aniello (che nei limiti della lingua toscana figura un Pulcinella), Sacripante (re di Circassia), Filandro (capocaccia, confidente di Grimoaldo), Corimbo (decrepito con passo e voce tremante), Astolfo, Choro di cacciatori, Choro di soldati.

Le scene si figurano nei contorni e la città di Campone, la regal di Tangut.

Azioni : ballo di fantasme e battaglia dei Pigmei.

Acte I

Grimoaldo veut violer Timoclea-Angelica qui regrette son choix et les revers de la fortune : elle a tout perdu pour s'en remettre à ce tyran. Elle exprime sa peine à la reine Argia : Medoro est parti, la laissant seule en proie à ce tyran auquel elle a confié son sort. Argia lui propose un stratagème pour déjouer les plans de son mari : échanger leurs lits. Seule, la reine laisse libre cours à ses réflexions sur la fidélité et le désir. Medoro est rentré plus tôt que prévu. Grimoaldo fait bonne figure mais enrage à l'idée de devoir retrouver le lit conjugal. Isole essaie de se convaincre qu'elle n'a rien fait de mal en badinant. Après une série de quiproquos et de chassé-croisé entre Argia/Medoro et Timoclea/Grimoaldo, chacun retrouve son lit. Persino et Isole continuent leur badinage et l'amoureux se demande qui est son rival, « il Francese » ? Les serviteurs forment un trio amoureux où Isole est une guerrière de parodie, tiraillée entre Persino et Aniello. Dans un comique de geste explicité par la didascalie, elle sort alors que les deux croient l'embrasser et tombent dans les bras l'un de l'autre. Aniello se lance dans une grande tirade contre les femmes. Il veut se venger et jure de ne plus aimer. Grimoaldo et Argia sont dans leur lit. Avant de dormir, les époux se disputent et le tyran craint le repos agité qui l'attend, son sommeil étant souvent peuplé de fantasmes qui lui prédisent un sombre avenir.

Acte II

L'acte s'ouvre sur une scène de chasse. Le tyran rappelle à Timoclea qu'elle ne peut pas se soustraire à sa volonté et que Medoro est considéré comme mort. Elle est à sa merci

dans la forêt. Elle obtient de lui que son déshonneur soit caché dans la montagne voisine. Dans une scène où Argia dialogue avec Isole, s'opposent deux perceptions de l'amour, synonyme de jalousie pour la reine, de plaisir pour la servante. Les chasseurs aperçoivent leur roi juste à temps pour voir Timoclea le jeter dans le torrent. Ils se précipitent pour le sauver. Persino et Isole observent aussi la scène : ils voient le roi sortir de l'eau, Timoclea enchaînée par les chasseurs, puis s'apprêtent à vaquer à leurs amours quand ils sont mis en fuite par un dragon. De la cour du château, on aperçoit les prisons. Medoro, prêt à tout pour s'enfuir et sauver Angelica, se jette dans le vide avec un drap comme parachute. Corimbo revient dans sa patrie et raconte son histoire, seul en scène : il a élevé le fils légitime du roi mort, sacrifiant son propre enfant pour tromper le tyran. Mais il a aujourd'hui perdu sa trace. Il est au service de Sacripant et n'a de cesse de voir tomber le tyran avant de mourir. Aniello se plaint de son sort de gardien de prison. Filandro apporte à Timoclea du poison ou un poignard entre lesquels elle doit choisir pour se donner la mort. Elle écarte le poignard pour ne pas transpercer son cœur, siège de son amour, et prend le poison pour rejoindre Médor. Il arrive déguisé et la croit morte dans son cercueil. Mais elle se réveille grâce à l'anneau magique¹ qui a vaincu le poison. Astolfo, qui survole une bataille de pygmées, en attrape un pour l'offrir à Angelica.

Acte III

L'acte s'ouvre dans une caserne où des soldats jouent aux cartes et maudissent leur condition qui les empêche de dormir. Medoro et Angelica se font passer pour des Turcs, et la belle dit la bonne aventure au soldat, en lisant les lignes de sa main. Astolfo la reconnaît, Angelica s'enfuit avec lui tandis que Medoro reste prisonnier des gardes. Sacripante croit Angelica morte, mais veut venger sa mémoire en tuant le tyran. Tandis qu'il pleure Angelica, Isole fuit les soldats « si salvi chi può » et se plaint de devoir servir. Medoro, sur le point d'être criblé de flèches pour son exécution, raconte son histoire à Corimbo qui le plaint. Persino ne veut plus être soldat mais décide de se consacrer entièrement à l'amour. Argia est désespérée d'avoir perdu son époux, toute reine qu'elle est. Aniello et Isole se demandent comment ils vont être payés. Sacripante accuse Grimoaldo d'avoir tué celle qu'il lui révèle être la reine du Catai. Argia veut s'accuser d'avoir versé le poison, se sacrifiant pour sauver son époux qui l'en empêche et se rend compte qu'il aime encore sa femme. Astolfo arrive avec Angelica, Sacripante invite le paladin à assister à ses noces, mais il sort à dos

¹ Rappelons que dans l'*argomento*, Bissari précisait pourtant qu'elle l'avait perdu dans le sable en échappant à Orlando fou.

d'hippogriffe. Angelica demande à Sacripante d'épargner Medoro, en échange de tout ce à quoi elle renonce, royaume et trône. Medoro, nu, est conduit jusqu'au lieu de son exécution. Angelica se jette entre lui et les flèches. Mais, selon un coup de théâtre classique, Medoro serait le fils perdu d'Adrasto, le roi légitime de Tangut. Le rideau se ferme sur leur baiser, à peine entrevu.

Il Medoro, drama per musica d'Aurelio Aureli, Venezia, Francesco Nicolini, 1658
(musique de Francesco Lucio, Teatro San Giovanni e Paolo)

Prologo (Il Sole, Atlante mago, Hecate, il Tradimento, la Gelosia, coro di Arpie nell'aria)

Personaggi

Medoro (sposo d'Angelica), Angelica (regina del Cataio), Brimarte (principe assiro), Miralba (sorella di Brimarte, ospiti d'Angelica), Auristella (sorella di Angelica), Brillo (servo di Medoro), Euristo (eunuco, confidente di Miralba), Leomede (generale dell'armi di Angelica), Leno (soldato di Leomede), Sacripante (re di Circassia), Oronte (capitano di Sacripante), Atlante il mago.

Prologo

Les éléments conjurent contre le mariage. Atlante envoie la Jalousie et la Trahison dans les cœurs.

Acte I

Brimarte s'apprête à tuer Sacripante, mais Medoro l'en empêche et lui dit de se contenter de sa victoire. Ils se retirent dans la ville, face au nombre supérieur de l'armée de Sacripante, qui s'avance pour assiéger le royaume. Oronte réfléchit sur le pouvoir des femmes sur les héros. Brillo et Euristo privilégient les amours aux armes. Angelica se meurt d'amour et renaît à la vue de Medoro. Brimarte et Auristella chantent l'amour heureux. Brillo montre à Medoro le portrait d'Angelica que Sacripante a perdu : il comprend qu'il a grâcié son rival. Miralba aime Medoro, mais préfère se taire et cacher ses pleurs. Un château enchanté apparaît au milieu de la place. Medoro et Brimarte y sont attirés par la voix de leurs bien-aimées. Angelica fait disparaître le palais grâce à l'anneau. Les amants se retrouvent. Angelica pardonne à Atlante en vertu de son âge avancé et le renvoie auprès de Sacripante pour lui dire qu'elle le vaincra. Brillo doit raccompagner Atlante qui lui échappe, en faisant apparaître des doubles de Brillo. L'acte se clôt sur un ballet des semblables.

Acte II

Sacripante est furieux de la défaite d'Atlante. Oronte annonce l'arrivée d'un guerrier. Leno apporte une lettre de Leomedes qui propose à Sacripante de lui ouvrir les portes de la ville. Sacripante bénit la fortune, mais Atlante lui prédit une menace des étoiles et le met en garde contre son audace aveugle qui devient folie. Les hommes se quittent, réglant le rendez-vous, Sacripante est plein d'espoir. Miralba joue d'un instrument à cordes pour épancher son cœur (métaphore filée des cordes comme liens d'amour). Euristo met en garde Miralba contre les dangers des livres et de la lecture pour les femmes. Avec Angelica, ils vont cacher les armes de Medoro pour qu'il ne s'expose pas au combat. Brillo continue à avoir des visions, œuvres d'Atlante. Angelica, ne trouvant plus Medoro, est en proie à la jalousie. Brimarte est partagé entre l'appel des armes et les larmes d'Auristella, qui tente de convaincre Medoro de renoncer au combat, pour que son compagnon fasse de même. Mais il n'écoute pas et s'en va. Angelica accuse Brillo et Auristella de trahison dans un délire paranoïaque. Sa jalousie devient folie. Miralba croit qu'elle a découvert son amour pour Medoro et avoue tout. Angelica est rongée par les Furies de la vengeance. Leno et Leomedes préparent leur trahison. Medoro donne une lettre à Leomedes et part en voyant Angelica, qui interroge le général sur la nature de la lettre : il lui dit que Medoro la trompe avec Auristella. Angelica montre la lettre à Brimarte, révélant une double trahison : Medoro y donne un rendez-vous à la sortie de la ville, avec pour consigne de ne rien révéler à Angelica. Brimarte sombre dans un désespoir comparable à celui d'Ariodante. Medoro croit que son ami est devenu fou. Angelica le traite d'infidèle et il perd la raison à son tour devant Euristo et Brillo qui tirent des conclusions générales : il est vain de croire en l'amour des femmes. Ils ne parviennent pas à raisonner Brimarte, désespéré. Oronte, Sacripante et Atlante se préparent aux combats. L'acte se termine sur un ballet qui feint la démolition de la ville.

Acte III

Auristella essaie de rassurer Medoro. Miralba revêtue des armes de Medoro, va prendre sa place au combat. Auristella ne comprend pas les accusations de Brimarte et d'Angelica qui lui font lire la lettre. Medoro arrive, révélant enfin la vérité : il voulait surprendre l'ennemi au cœur de la nuit. Les ennemis entrent dans la ville et les deux héros, Medoro et Brimarte, partent au combat. Leomedes tue Miralba et s'aperçoit de son erreur. Brimarte croit Medoro mort et court tuer Leomedes. Sacripante pense qu'il s'agit du héros qui lui a volé son écu lors du premier combat (I, 1). Oronte en déduit, voyant qu'il s'agit d'une femme, qu'elle a dû agir par amour pour Sacripante, qui en tombe amoureux ... et miracle,

elle n'est pas morte, mais évanouie. Leno vient annoncer la mort de Leomede et la déconfiture de l'armée. Oronte et Medoro essaient de secourir Miralba. Mais Atlante envoie Medoro à la merci de Sacripante. Angelica cède son royaume à l'ennemi en échange de la vie de Medoro. Brimarte annonce à Angelica qu'il l'a vu mort. Elle veut le tuer pour venger Medoro. Atlante avait enlevé Medoro et Miralba, mais il les rend à Angelica en souvenir de sa clémence envers son grand âge. Le *lieto fine* scelle rien moins que trois mariages : Brimarte/Auristella, Medoro/Angelica et Sacripante/Miralba. Seul le traître Leomede est mort et oublié.

Angelica nel Catai, melodrama de Pietro d'Averara, Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, 1702 (Regio Teatro di Milano)

Prologo

Il Merito, Marte (reggia della terra), la Fortuna (reggia dell'acque), la Fama (regione dell'aria), l'Immortalità (sfera del fuoco).

Les éléments présentent à la gloire du dédicataire, le roi Philippe d'Espagne, des chants italiens qui célèbrent les amours et les armes.

Attori del partito d'Angelica

Angelica (regina del Catai, amata da), Rolando (paladino europeo), Virginia (figlia di Sacripante, re di Circassia, innamorata di), Lidoro (indiano), Nisa (vecchia nodrice d'Angelica).

Attori del partito d'Osmiro

Osmiro (Re indiano, amante e memico d'Angelica, fratello di), Auridice (innamorata di), Ermindo (principe indiano), Agricane (Re tartaro), Isonte (zio d'Osmiro), Gloco (servo d'Osmiro).

Acte I

Trois intrigues amoureuses se croisent : les amours heureuses de Virginia et Lidoro, les amours contrariées d'Auridice et Ermindo (ils renoncent à leur amour car son père l'a promise à Agricane, à qui Ermindo doit tout), les amours non réciproques d'Angelica et Osmiro (il la libère en lui cachant son nom, elle lui demande de la débarrasser d'Auridice, sa sœur). Isonte est un magicien à l'instar d'Atlante, mais il est fait prisonnier par Rolando qui le conduit, enchaîné, devant Angelica (I, 7). Agricane veut épouser Auridice qui ne veut pas parler d'amour au milieu des armes (I, 8). Dans la scène finale, Gloco arrive avec ses enfants dans ses valises, donnant lieu à une scène comique et à un ballet avec les pêcheuses.

Acte II

Agricane tombe amoureux de Virginia venue demander la grâce de Lidoro et dit à Ermindo qu'il renonce à Auridice. Osmiro ayant disparu, il veut discuter de paix avec Angelica. Osmiro vient chercher sa sœur pour l'enchaîner afin de complaire à Angelica. Angelica s'apprête à sacrifier Isonte en attendant Osmiro. Elle agit en reine implacable, non adoucie par l'amour. Ermindo vient apporter un message de paix mais elle le fait prisonnier. Osmiro lui amène Auridice qui lui révèle son identité. Angelica doit le tuer car il est le meurtrier de son père, mais elle l'aime (II, 12). Nisa cueille des herbes pour soigner la folie de Rolando (II, 13). Gloco dialogue avec le fou, apportant un contrepoint comique. À la fin de l'acte, Isonte s'envole avec ses tours enchantées (prisons) et les paysans joyeux forment le ballet.

Acte III

Virginia feint de répondre à l'amour d'Agricane pour susciter la jalousie de Lidoro, qui est désespéré et se plaint à Isonte. Isonte reconnaît en Lidoro, Clorigi, le frère d'Osmiro, enlevé par un corsaire. Nisa et Angelica constatent que Rolando semble revenu à la raison. Rolando propose à Angelica de tuer Osmiro en combat singulier, tout en voulant qu'elle l'épouse non pas selon le pacte qu'elle a conclu (épouser celui qui tuerait le meurtrier de son père), mais par amour : elle réserve sa réponse pour le moment où Osmiro sera mort. Isonte vient faire croire à Angelica qu'Osmiro est prisonnier : elle va le voir en secret pour savoir qui le retient. Virginia croit que Lidoro est mort, tué par Osmiro (encore un récit mensonger d'Isonte). La dernière scène est le lieu d'un coup de théâtre : Auridice ramène Osmiro qui s'est échappé et exige la main d'Angelica comme promis ... et la donne à son frère. Le *lieto fine* célèbre la victoire de l'Amour.

Angelica e Medoro ossia l'Orlando, dramma per musica de ?, Torino, Derossi, 1811
(musique de Giuseppe Nicolini, Teatro Imperiale)

Personaggi

Angelica (La signora Carolina Massei, prima virtuosa di canto della reale camera e cappella palatina all'attuale servizio di S. M. il Re delle Due Sicilie), Medoro (il sig. Gio. Battista Velluti), Orlando (il sig. Nicola Tachinardi), Osmonte, padre di Angelica, re del Catai (il sig. Gio. Battista Binaghi), Dreno, scudiere di Osmonte (il sig. Carlo Merusi), Licori, pastorella (la signora Teresa Spada), Coro di guerrieri e di pastori, comparse (Armata di Osmonte divisa nelli seguenti corpi, cioè di nazionali Indiani, di Corazzieri, e di Mori).

Acte I

Osmonte est assis sur un rocher, perdu dans ses pensées et entouré d'un chœur de guerriers et de gardes. Il pleure la perte de son royaume, de sa fille et de son honneur. Angelica arrive, accompagnée de Medoro, habillé en berger, qui l'a sauvée et elle le présente à son père qui l'accueille comme un chevalier. Dreno arrive et raconte qu'Orlando a donné la victoire à l'armée d'Osmonte. Orlando offre une bague à Medoro en signe d'amitié. Angelica est reconnaissante envers Orlando, mais elle aime Medoro. Osmonte promet la main d'Angelica à Orlando qu'il accueille avec faste dans son palais. Elle feint d'accepter.

Acte II

Au milieu des cabanes des bergers, apparaissent les noms d'Angelica et Medoro gravés sur des troncs d'arbres. La bergère Licori cherche Tirsi, son amant. Angelica et Medoro, déguisés en bergers, sortent de chez Licori et en la quittant, lui offrent la bague qu'Orlando a donnée à Medoro. Osmonte reproche à Angelica son infidélité envers Orlando, mais elle lui rappelle que c'est Medoro qui l'a escortée et ramenée saine et sauve vers lui, à travers l'Europe et l'Afrique. Orlando, voyant les inscriptions, perd la raison (II, 13). Il se jette dans la mer et disparaît, permettant à Osmonte d'être délié de sa promesse et de donner sa fille à Medoro, dans un *lieto fine*.

Ils vécurent heureux ... ou le mariage bourgeois

***Le trame amorose, dramma giocoso* d'Antonio Valli, Venezia, Casali, 1793 (Teatro San Cassiano)**

Acte I

Orlando et Angelica sont amants. Il lui donne des cours de poésie, loge dans l'auberge de son père, mais ne peut payer le loyer. Angelica demande à son père de lui faire crédit, ce qu'il refuse. Parodie d'amour courtois :

E ciò poco mi preme
Sol di mangiar m'importa
Che amore, un ventre vuoto non conforta.

Acte II

Elle veut l'épouser, alors que ses soeurs se moquent de lui, qui ne pense qu'à son ardoise.

Ah mia Venere bella
Fulgida più che stella
Brillante più del sole a mezzogiorno
Quale dal padre alfin risposta avesti ?

Angélique et Médor, opéra bouffon en un acte, livret de Thomas Sauvage, Paris, Beck, 1843 (musique d'Ambroise Thomas, Paris, Opéra-Comique, 10 mai 1843)

Personnages (acteurs)

Le duc de Vandières (M. Moreau-Sainti), Paul Muguet, artiste lyrique (M. Audran), Amélie, jeune cantatrice (M^{lle} Descot), Mirouflet, cordonnier (M. Henri), Joliveau, secrétaire de l'administration de l'opéra (M. Sainte-Foy).

Le duc de Vandières se présente à l'Académie royale de musique pour faire engager sa protégée, Amélie, qui chantera dans le *Roland* de Piccini avec Paul Muguet. Les jeunes gens discutent et signent leurs engagements avec Joliveau, tandis que Mirouflet se fait passer pour un professeur de chant et est embauché pour jouer Roland. Le problème est que les jouvenceaux choisis pour incarner Angelica et Medoro ont eu une histoire d'amour qui s'est mal terminée et Muguet attend de régler ses comptes avec la belle. Les deux amoureux se retrouvent pendant la pseudo leçon de chant de Mirouflet, mais le duc, se doutant de quelque chose, entre tandis que Muguet se cache dans la pièce à côté. Le duc trouve le jeune chanteur qui, jaloux, croyant qu'elle est sa maîtresse, lui dit qu'il n'avait pas l'intention d'épouser Amélie. Mais elle arrive, lui déclarant son amour et, par égard pour le duc, il ne répond pas. Elle s'en va et le duc révèle à Muguet qu'il est en réalité le père d'Amélie et qu'il la lui offre volontiers comme épouse. Arrive Mirouflet, accompagné de Joliveau qui s'écrie : « Que vois-je, oh ciel ! *Médor* embrassant *Angélique*, et *Roland* n'est pas furieux ». Mirouflet est découvert mais, comme le pardon est général dans cette fin heureuse, il reste « cordonnier du grand opéra ».

Roland furieux, opérette en un acte, paroles de Louis Péricaud et Lucien Delormel, Paris, J. Bathlot, 1880 (musique L. C. Desormes, l'Eldorado)

Distribution

Roland, rentier (M. Perrin), Poivrier, rentier (M. Gaillard), Félix, domestique de Roland (M. Hurbain), Alphonsine, fille de Poivrier (M^{lle} Pacra).

Le théâtre représente un salon à la campagne.

Poivrier veut marier sa fille à Rigolard, un marchand de moutarde, mais celle-ci a déjà jeté son dévolu sur leur voisin, Roland, dont elle a fait sa connaissance au cirque (petit rondeau où elle décrit la scène de rencontre amoureuse). Roland entre en trombe chez Poivrier, un fusil à la main, pour chasser un lapin de garenne qui était dans son potager, mais vient de passer sur les terres du voisin. Poivrier part appeler la gendarmerie, alors que Roland

s'entête à rester. Alphonsine arrive sur ces entrefaites et il lui explique les raisons de sa présence, traitant le vieux Poivrier d'ours, avant qu'elle ne lui révèle qu'il s'agit de son père. Roland essaie de se débarrasser de son domestique qui ne comprend pas ses signes, donnant lieu à une pantomime cocasse. Les amoureux échangent leurs serments et Roland décide de faire croire que Félix est son oncle, pour qu'il demande la main d'Alphonsine en son nom. Il prend, pour le déguiser, le paletot que Poivrier a laissé sur une chaise. Poivrier revient et oppose à sa fille des raisons d'honneur et des principes contre le mari qu'elle a choisi. Mais il se radoucit comme par magie lorsqu'elle évoque ses rentes. Il enfile la livrée du domestique et prétend qu'il s'agit de son paletot « à l'avant-dernière mode », tout juste sorti de chez le tailleur. Roland arrive et ils échangent des politesses entrecoupées de rodomontades ainsi que des considérations sur des sujets triviaux, comme leurs repas. Pendant ce temps, Félix, oubliant son rôle d'oncle, retrouve une attitude de domestique. Roland finit par donner un coup de pied au derrière – destiné au domestique – à son futur beau-père qui consent néanmoins à lui pardonner, à condition de lui rendre la pareille, selon la « peine du talion ».

2. Roland : simple menace ou personnage central ?

***Orlando forsennato, poesia scenica*¹ di Marco Antonio Perillo, Napoli, Roncagliolo, 1624.**

Acte I

Au cours des neuf premières scènes, on suit le début de l'épopée : rencontre de la fugitive Angélique avec Rinaldo puis Ferraù, qui pêche dans le fleuve le heaume d'Argalia ; apparition d'Argalia, en tant qu'ombre des Enfers ; rencontre d'Angélique avec Sacripante, sous la protection duquel elle se place ; duel entre Sacripant et un chevalier inconnu, qui se révélera être Bradamante ; un deuxième combat entre Rinaldo et Ferraù, pendant lequel Angelica décampe. Scène 10, les deux chevaliers sont induits en erreur par un esprit comme chez l'Arioste (Chant II, 15). Les scènes 11 et 12 permettent aux bouffons apparus scène 3, de donner un contrepoint comique aux errances des chevaliers.

Acte II

¹ Repris sous le titre *Orlando forsennato*, commedia, Marco Antonio Perillo, Napoli, 1642. La première version est attestée dans la *Drammaturgia* de Lione Allacci, mais nous reproduisons ici le résumé de Renate Döring, à partir de la deuxième édition, n'ayant pas pu consulter l'une ou l'autre des deux versions, cf. *Ariostos « Orlando furioso » im italienischen Theater des Seicento und Settecento*, Hamburg, Hamburger Universität Romanistische Dissertationen, 1973, p. 158-181.

L'acte tresse, comme l'épopée, plusieurs intrigues parallèles : la recherche d'Orlando et sa mystification par un simulacre créé par Atlante ; le duel avec Ferrau après l'arrivée d'Angelica dans le royaume du magicien ; les aventures d'Isabella (scènes 2, 3, 10, 11), les amours idylliques d'Angelica et Medoro (scènes 12 et 13), alternant avec des scènes comiques, les bergers de l'Arioste étant remplacés par les *buffi* napolitains (scène 3, 10, 11, 13).

Acte III

Nous retrouvons les héros sérieux : Isabella et Zerbino au moment du départ d'Orlando, le monologue de lamentation de Rodomonte contre les femmes, l'histoire d'Olimpia jusqu'à sa libération et son mariage avec Oberto (scènes 3 à 8), Angelica et Medoro qui gravent leurs noms sur les arbres et les rochers et prennent congé de leurs hôtes comiques (scènes 9 et 10). Les scènes 11 et 12 sont consacrées à un monologue d'Orlando et à sa folie dont la représentation suit pas à pas l'épopée.

Acte IV

Zerbino et Isabella découvrent l'armure d'Orlando, et rencontrent les *buffi* qui racontent indirectement la folie d'Orlando, à travers la description de leur effroi (3). Zerbino est blessé lors de son duel avec Mandricardo, avant qu'un intermède comique ne désamorce l'émotion causée. Puis l'on assiste à la guérison de Rinaldo dans les Ardennes, mais au lieu de boire à l'eau de la fontaine du désamour, il combat un esprit infernal. Bradamante renseigne Rinaldo sur la folie d'Orlando. Les scènes 10 à 18 sont consacrées aux duels de Rodomonte avec Orlando (14), Brandimarte (16), Bradamante (18) et Sansonetto (11). Le personnage bravache prend, dans l'économie de la pièce, une importance qu'il n'avait pas dans l'épopée. Toujours sur les lieux des combats, on assiste aux retrouvailles entre Fiordiligi et Brandimarte (15).

Acte V

Rinaldo, Brandimarte, Bradamante se plaignent du malheur d'Orlando, ainsi que Oliviero, Dudone et Sansonetto dans la scène suivante. Ils se demandent comment l'aider. Astolfo quitte la terre sur son hippogriffe. Les scènes suivantes reflètent la folie de façon burlesque, dans la mesure où Orlando prend Centillo pour Angelica (6). Tout le monde se réunit pour guérir Orlando. La guérison même est représentée hors scène, laissant une dernière fois la scène aux *buffi*, qui veulent s'en retourner le plus vite possible à Naples (8).

Le héros revenu à la Raison vient remercier ses amis et surtout Rinaldo. Les héros se séparent alors pour répandre la nouvelle de la guérison d'Orlando (9).

***La pazzia d'Orlando, opera recitativa in musica e per fare intermedi* de Prospero Bonarelli, Venezia, Angelo Salvadori, 1635¹**

Azione prima

Coro di sei pastori, Angelica, Medoro e Amore. Dopo una sinfonia di liuti, tiorbe e altri strumenti da braccio sonata dal choro de Pastori, Angelica dirà cantando.

Angelica chante sa joie et son amour tandis que Medoro survient, pleurant. Elle le rassure sur son amour : elle l'a préféré à Orlando et veut faire de lui son époux. Amour arrive pour les conduire au Catai.

Azione seconda

Ombra d'Agricane di sotto terra e vendetta.

L'ombre d'Agricane revient pour venger sa mort², en rendant Orlando fou de vouloir se fier à l'amour d'une femme. La vengeance vient réveiller Orlando en lui faisant découvrir les noms d'Angelica et Medoro inscrits sur les arbres. Orlando oscille entre crainte et espoir : Angelica l'a aimé autrefois mais trahi aujourd'hui ?

Azione terza

- Scena prima : Cleante et Lucrina.

Les deux bergers se réjouissent de voir arriver un nouvel hôte au noble aspect, alors qu'Angelica et Medoro viennent de partir. Ils veulent jouer de leurs violes pour tenter d'adoucir ses malheurs.

- Scene seconda : Orlando solo.

Il garde espoir que Medoro ait voulu se vanter par un mensonge. Il compte bien le trouver dans ces lieux et en découdre.

- Scena terza : Lucrina, Orlando, Coro de Pastori con viole.

Le chœur des pasteurs énonce le projet de l'opéra même : chanter l'amour à leur manière, apaisant ainsi les cœurs affligés. Ils chantent la naissance de l'amour entre Angelica et Medoro, jusqu'à leur retour au Catai. En réponse aux questions d'Orlando, ils lui montrent la preuve irréfutable de la trahison d'Angelica, son bracelet. Orlando reconnaît alors son cadeau à la belle. La jalousie tue l'amour en son cœur, le transformant en fureur.

Azione quarta : Orlando solo

¹ Il s'agit de la première édition de l'œuvre, qui apparaît seule dans un format typique du *libretto* comme mince fascicule. Mais on la trouve sensiblement modifiée et amplifiée par la suite dans l'édition des « opéras » (entre autres « inventions » destinées à des ballets, des intermèdes ou des tournois) de l'auteur, *Melodrami cioè opere da rappresentarsi in musica del Co. Prospero Bonarelli*, Ancona, Marco Salvioni, 1647, p. 207-247.

² Le duel entre Orlando et le roi de Mongolie et de Tartarie est narré par Boiardo dans l'*Orlando innamorato*.

Dans un long monologue, il exprime ses états d'âme. Il jette ses armes, comme chez l'Arioste, justifiant davantage son geste qui prend une dimension plus importante sur la scène. Il évoque la séparation entre son âme et son cœur, qui quittent son corps dans la mort, selon une représentation fidèle à l'Arioste. Il défie les « furies des profondeurs », puis se croit mort et arrivé aux Champs Élyséens où il se sent en communion avec la nature riante, chantant une ode aux fleurs. Mais il évoque le serpent qui s'y cache, ne pouvant l'atteindre s'il part.

La pazzia d'Orlando, de Prospero Bonarelli in Melodrami cioè opere da rappresentarsi in musica del Co. Prospero Bonarelli, Ancona, Marco Salvioni, 1647, p. 207-247.

Personaggi

Angelica, Medoro, Amore, Ombra d'Agricane, vendetta, Orlando, Cleante (pastore), Lucrina (moglie di Cleante), Echo, Isabella, Fiordaligi, Zerbino, coro di pastori, coro di paladini, Biffolco, Astolfo, Luna.

Azione prima

- Scena prima : Chœur de six bergers, Angelica, Medoro

Angelica chante sa joie et son amour tandis que Medoro survient, pleurant. Elle le rassure sur son amour : elle l'a préféré à Orlando et veut faire de lui son époux.

- Scena seconda : Amore, Angelica e Medoro

Amour arrive pour les conduire au Catai.

- Scena terza : Ombre d'Agricane de sous la terre

L'ombre d'Agricane revient pour venger sa mort¹, en rendant Orlando fou de vouloir se fier à l'amour d'une femme.

- Scena quarta : Vengeance et ombre d'Agricane

La vengeance vient réveiller Orlando en lui faisant découvrir les noms d'Angelica et Medoro inscrits sur les arbres.

- Scena quinta : ombre d'Agricane

L'ombre, ayant accompli son devoir, s'en retourne dans les Enfers.

- Scena sesta : Orlando et écho

Orlando oscille entre crainte et espoir : Angelica l'a aimé autrefois mais trahi aujourd'hui ?

Azione seconda

¹ Le duel entre Orlando et le roi de Mongolie et de Tartarie est narré par Boiardo dans l'*Orlando innamorato*.
482

- Scena prima : Zerbino e Isabella

Ayant échappé aux périls qui les menaçaient grâce au glorieux Orlando, ils se jurent amour et fidélité éternelle.

- Scena seconda : Cleante e Lucrina

Les deux bergers se réjouissent de voir arriver un nouvel hôte au noble aspect, alors qu'Angelica et Medoro viennent de partir. Ils veulent jouer de leurs violes pour tenter d'adoucir ses malheurs.

- Scena terza : Orlando seul

Il erre désespéré et compte trouver le repos dans la maison des bergers.

- Scena quarta : Lucrina, Orlando, chœur de pasteurs

Ils chantent la naissance de l'amour entre Angelica et Medoro, jusqu'à leur retour au Catai. En réponse aux questions d'Orlando, ils lui montrent la preuve irréfutable de la trahison d'Angelica, son bracelet. Orlando reconnaît alors son cadeau à la belle. La jalousie tue l'amour en son cœur, le transformant en fureur.

- Scena quinta¹ : Orlando seul

Dans un long monologue, il exprime ses états d'âme. Il jette ses armes, comme chez l'Arioste, justifiant davantage son geste qui prend une dimension plus importante sur la scène. Il évoque la séparation entre son âme et son cœur, qui quittent son corps dans la mort, selon une représentation fidèle à l'Arioste. Il défie les « furies des profondeurs »².

Azione terza

- Scena prima : Isabella, Fiordaligi

Fiordaligi tente de consoler Isabella du départ de Zerbino, mais leur entretien est interrompu par l'arrivée d'un « rozzo bifolco », bouvier qui prend ici une connotation péjorative de « bouseux ».

- Scena seconda : Isabella, le bouvier, Fiordaligi

Isabella est bien déçue dans sa requête puisque le bouvier nomme « Zerbini » les étourneaux qu'il voit passer au-dessus de sa tête.

- Scena terza : les mêmes et Zerbino

Zerbino revient et annonce la triste nouvelle de la folie d'Orlando : il demande au bouvier de remplir son rôle dans l'épopée, celui de ramasser les armes d'Orlando et de les accrocher à un arbre avec son nom.

¹ Il s'agit de la même scène que celle de l'Azione quarta du précédent intermède, la folie intervenant beaucoup plus tôt dans cette version.

² Dans cette version, disparaissent les couplets bucoliques sur les Champs Élyséens.

- Scena quarta : Astolfo dans les airs sur l'hippogriffe

Astolfo arrive sur la lune, découvrant ses paysages avec émerveillement.

- Scena quinta : Luna, Astolfo

La lune s'adresse au chevalier et lui remet la fiole contenant la raison d'Orlando lui disant qu'il lui suffira de la lui faire respirer.

Azione quarta

- Scena prima : le bouvier, Lucrina

Le bouvier décrit à la bergère les effets de la folie d'Orlando.

- Scena seconda : Orlando fou, le bouvier, Lucrina

Orlando entre en parlant au cheval mort qu'il porte sur son épaule. Devant l'impuissance du bouvier à soigner son cheval, tout ce qu'il y a de plus mort, il l'enfourche lui-même. Puis il prend Lucrina pour Gabrina, le bouvier pour Medoro, et les terrorise.

- Scena terza : Lucrina, le bouvier

Les deux bergers implorant la fortune de les sauver du fou, qui les ligote.

- Scena quarta : Cleante, Lucrina, Bifolco

Cleante arrive et libère Lucrina et le bouvier, lui demandant de dégager le chemin du cheval mort.

- Scena quinta : Orlando

Le fou s'adresse à l'Amour, ensuite à un ours, le prenant pour Angelica, puis est en proie à la schizophrénie.

- Scena sesta : Astolfo, coro di paladini, Orlando.

Orlando prend Astolfo pour Medoro, lui administrant un poison. Puis il retrouve instantanément la raison, demandant pardon et voulant fuir pour cacher sa honte.

Le amorse furie di Orlando, opera scenica, Giacinto Andrea Cicognini, Bologna, Giacomo Monti, [1642¹].

Interlocutori

Orlando (conte), Angelica (regina di Catai), Zerbino (figliuolo del Re di Scozia), Isabella (figlia del Re di Galizia), Medoro (scudiero del Re Dardinello), Cloridano, Astolfo, Parasacco (servo sciocco), Scappino, Pastore, Eremita, Pasquella, Tersilla, Ricciolina (pastorelle), Alcidemonte.

La scena rappresenta un bosco con un fonte in mezzo.

Acte I

Medoro et Cloridano vont chercher le corps de Dardinello pour lui donner une digne sépulture, en dépit du danger. Scappino meurt de faim au milieu des morts et ne sait plus à quels saints se vouer. Bientôt rejoint par Parasacco, ils cherchent à manger. La providentielle Pasquella leur offre le gîte et le couvert. Angelica, seule, se désespère car sa beauté n'a créé que malheur. Elle rappelle, dans un monologue, l'épisode de Ruggiero, du roi de Circassie, d'Agricane et surtout d'Orlando, qui néglige les armes par amour pour elle. Elle jure de n'aimer jamais pour garder sa supériorité sur eux tous, et s'endort près de la source. Parasacco et Scappino viennent chercher de l'eau : Angelica reconnaît en Scappino le serviteur d'Orlando à Paris. Elle les accompagne chez les bergers où les deux compères rapportent les brocs. Medoro a trouvé Dardinello, mais le bois est encerclé. Il refuse de voir le danger : il se cache avec Cloridano en entendant quelqu'un approcher. Il s'agit de Zerbino et Alcidemonte qui, découvrant les deux ennemis, veulent les tuer. Medoro reconnaît Parasacco qui est de son camp et, croyant qu'il va mourir, lui fait jurer de donner une sépulture à Dardinello. Pasquella trouve Medoro et s'en va à l'arrivée d'Angelica qui veut le soigner : de la pitié, naît l'amour à la première rencontre. Mais l'acte se termine par un contrepoint comique avec une scène entre Tersilla et Parasacco.

Acte II

Isabella a été libérée par Orlando et attend dans la forêt. Ricciolina se plaint de ces « soldaracci » qui viennent troubler la paix de ces lieux. Isabella cherche son bien-aimé Zerbino, et s'ensuit un quiproquo, la paysanne disant à la princesse « vieni a casa che ce

¹ Sur la datation de l'œuvre, voir Flavia Cancedda, « *Pazzia d'Orlando* nella produzione drammatica del Cicognini », in Maria Chiabò, Federico Doglio (cur.), *Eroi della poesia epica nel Cinque-Seicento*, Roma, Torre d'Orfeo, 2004, p. 116-117. Nous ne savons pas si cette date correspond à la composition littéraire, à sa mise en scène ou à la copie du texte manuscrit où elle apparaît (Firenze, Archivio di Stato, *Archivio Bardi*, serie II, n. 27). Nous nous basons sur la version imprimée de Bologne, sans date, à partir de laquelle Flavia Cancedda propose une transcription du texte en annexe de son article, *ibid.*, p. 153-199.

l'ho », car Zerbino n'est autre que ... son chien. Elle l'invite néanmoins à venir se reposer dans sa cabane. Après une scène de badinage amoureux entre Parasacco et Tersilla, Pasquella raconte qu'elle se plaît à chanter en gardant ses moutons en toutes saisons, en âme noble, tandis que Parasacco les invite à rentrer se restaurer, car on conte d'autant mieux fleurette qu'on a le ventre plein. Zerbino prend congé d'Orlando pour courir aux armes tandis que le comte attend Mandricardo que son cheval a emporté, le soustrayant au combat. Ricciolina est fière d'avoir retrouvé Zerbino pour Isabella et les amants heureux prennent congé de la bergère et d'Orlando. Ricciolina demande au grave chevalier la cause de sa tristesse et il lui répond qu'il a perdu sa bien-aimée : elle lui propose alors son aide, elle qui est passée maître dans l'art de « retrouver » les amoureux égarés. Mais, alors qu'il est encore tout à fait sain d'esprit, elle trouve qu'il a « *cera di matto* ». Orlando, seul, n'a qu'une idée en tête, son amour pour Angelica, qui l'empêche de trouver la paix. Parasacco se présente à lui comme soldat de « *Darandello* », « *Birindello* », enfin, le roi qui est mort la veille et offre ses services à Orlando qui les accepte. Angelica et Medoro échangent des serments d'amour, prenant Tersandro comme témoin qu'Angelica veut faire de Medoro « *mio marito* ». Tersilla et Pasquella se réjouissent de préparer leurs noces. Orlando s'arrête près de la source pour se reposer et lit les noms d'Angelica et Medoro. Il essaie de se rassurer et se rend compte de son état : « *ma dove oggi mi guida amoroso furore ?* ». Fidèle à l'Arioste, le livret présente les vers du poète dans les inscriptions lues et l'ultime raison invoquée par Orlando qui refuse la réalité. L'acte se termine par l'arrivée de Parasacco qui rapporte Brigliadoro à son maître.

Acte III

Angelica et Medoro prennent congé de Tersandro et Pasquella, lui offrant le bracelet que la célèbre Morgana donna à Ziliante. Tersilla leur offre des fleurs et ils s'en vont. Orlando, en proie à la rage et à la jalousie, arrive en vue de la cabane et se demande « *qual Gabrina è questa* » en voyant Tersilla. Elle l'invite à se reposer chez elle, alors que Parasacco la cherche. Tandis que Tersilla, Ricciolina et Parasacco commentent l'arrivée d'Orlando, celui-ci demande à Tersandro de lui raconter les circonstances des amours d'Angelica et Medoro. Orlando devient alors fou, développant une série d'images et d'états d'âme dans un long monologue. Parasacco trouve ses armes, Zerbino et Isabella les rangent contre un arbre, inscrivant le nom d'Orlando sur l'écorce. Parasacco fait le récit de la folie d'Orlando et de ses ravages dans tout le pays. Zerbino meurt en défendant les armes d'Orlando contre Mandricardo. Un ermite convainc Isabella de rester en vie pour donner une sépulture à son amant. Parasacco se retrouve dans le rôle du fossoyeur tandis qu'il voit passer Orlando,

invectivant tout l'Enfer dans sa fureur. Orlando prend Pasquella pour Angelica, puis Parasacco et met en fuite des bergers. Les deux amants perdus sont revenus sur leurs pas, mais se protègent grâce à l'anneau. Orlando prend Parasacco pour son cheval, et continue à proférer son leitmotiv « ho vinto ». Enfin, Parasacco, Tersandro, Tersilla et Ricciolina se chargent d'attacher Orlando qui dort avec une grosse corde, afin qu'Astolfo puisse verser le contenu de la fiole magique dans sa bouche. Il revient à la raison pour mettre en garde les spectateurs contre les ravages de la passion.

Orlando ovvero la gelosa pazzia, dramma de Carlo Sigismondo Capece, Roma, Antonio de' Rossi, 1711 (musique de Domenico Scarlatti, Théâtre de Marie Casimire de Pologne)

Interlocutori

Orlando, Angelica, Medoro, Zerbino, Isabella, Dorinda.

Acte I

Orlando a sauvé Zerbino. Alors que celui-ci se plaint de la perte d'Isabelle, Orlando déclare qu'il est dans le même cas. Redevable envers Orlando, Zerbino, qui croit qu'ils aiment la même femme, pense devoir renoncer à Isabella, qui s'évanouit, délaissée par son amant. Le quiproquo n'est résolu qu'à l'acte suivant avec la discussion (II,4) entre les deux chevaliers et Dorinda. On apprend (I, 5 et 6) que Medoro a fait la cour à Dorinda, pour ne pas découvrir son amour pour Angelica. Il lui fait croire qu'elle est une personne de sa famille. Dorinda exprime ses doutes quant à la relation trop familière avec sa « bella parente » (I, 6), mais Medoro, qui doit accompagner Angelica dans sa patrie, lui promet de revenir. Lorsqu'elle les surprend enlacés, Angélique lui raconte tout et lui offre le bracelet (I, 11). Par un effet de miroir avec la feinte de Medoro, Angelica se dit jalouse d'Isabella, demande à Orlando d'aller chercher Zerbino pour confirmer ses allégations, et veut profiter de ce moment pour s'enfuir avec Médor (I, 9).

Acte II

Dorinda expose, involontairement, l'amour d'Angelica pour Medoro à Orlando et Zerbino, et déclenche la folie d'Orlando en montrant le bracelet. Orlando sombre alors dans une folie fidèle aux huitains de l'Arioste, mais avec une nouveauté commune à ses prédécesseurs italiens Bonarelli, Perillo, Cicognini, et français, Quinault : l'évocation des puissances infernales. C'est après avoir reconnu le bracelet qu'il voit les inscriptions sur les arbres, prenant la nature à témoin de son malheur. Il cherche Angelica et Medoro, exprimant

sa haine, et la course-poursuite se termine dans une grotte, Angelica disparaît grâce à son anneau magique (II, 9). Mais la belle a pitié du destin d'Orlando et c'est elle qui donne l'anneau à Zerbino pour le ramener à la raison.

Acte III

Dorinda se plaint de la perte de Médor, mais le cache de Roland devenu furieux (III, 1). Orlando prend Isabelle et Zerbino pour Angélique et son frère Argalia (III, 3). Orlando détruit la maison de la bergère, ce qui ensevelit Médor et Isabelle (III, 6). Angélique veut aller au-devant de la mort (III, 7). Orlando la prend pour Falerina, puis Médée, veut la traîner devant le juge Radamante, et finalement la pousse du haut d'une falaise (III, 8). Zerbino enfile à Orlando, endormi, l'anneau qui le ramène à la raison, seul élément de magie (III, 9). Orlando se réveille guéri, mais il est confronté aux conséquences de ses actes : lorsque Dorinda lui apprend ce qui s'est passé, il déclare vouloir se tuer. Or, Angelica a été sauvée par un berger et réapparaît, ainsi que Medoro et Isabella. Angelica offre sa vie à Orlando, soutenue par Zerbino et Medoro (III, 10). Orlando se reconnaît comme coupable et accorde aux deux amants le droit de s'aimer. La conclusion n'est pas une condamnation de l'Amour, mais seulement de la jalousie.

La pazzia d'Orlando, componimento teatrale de Domenico Lalli [Sebastiano Biancardi], Venezia, Rossetti, 1715 (Venise, Teatro San Luca)

Persone che favellano

Angelica, regina del Catai, amante di Medoro, bellissimo giovane, servo del Re Dardinello, Alcina, maga innamorata di Rugiero, Orlando, paladino di Francia, amante d'Angelica disprezzato, Rugiero, promesso sposo di Bradamante, Rodomonte, amante d'Angelica disprezzato, Medoro, servo del Re Dardinello, sposo di Angelica, Silvio, vecchio pastore, Atlante, mago custode di Rugiero, Astolfo, paladino di Francia, cugino d'Orlando, Melissa, in forma d'Atlante, Bradamante.

La scena si finge nell'isola del pianto, dove era il palazzo d'Alcina, e tra boschi convicini.

Acte I

Angelica, enchaînée à son rocher, est sauvée par Rugiero qui arrive sur l'hippogriffe, bientôt rejoint par Orlando : la belle est contrainte de promettre son amour à son sauveur, mais, dans les apartés, elle se moque de sa parole (I, 2), elle déclare son amour aux deux et disparaît grâce à l'anneau magique. Rugiero veut attacher sa monture à un pied de myrte, en

réalité Astolfo, qui lui conte sa mésaventure avec Alcina. Il remercie le paladin pour son conseil mais, rencontrant la magicienne, tombe sous son charme. Dans une forêt, Medoro, blessé en défendant son seigneur, s'appuie sur un arbre pour trouver le repos et s'évanouit. Angelica trouve son bien-aimé et le soigne. Orlando et Rodomonte se battent pour gagner Angelica, mais conviennent qu'il vaut mieux la retrouver ensemble afin de terminer leur querelle (I, 9). Angelica est accueillie avec Medoro dans la cabane de Silvio, vieux berger. Orlando et Rodomonte se rejoignent, ayant chacun cru entendre la voix de leur bien-aimée, à cet endroit. Bradamante cherche Rugiero dans ces mêmes bois et il lui apprend qu'il a voulu lui disputer l'amour d'Angelica. Elle laisse alors éclater sa jalousie dans la dernière scène, invectivant, dans les vers de l'Arioste, les amants inconséquents qui font des promesses en l'air.

Acte II

En regard avec la dernière scène du premier acte, le deuxième s'ouvre sur un tableau de Rugiero dans les bras d'Alcina. L'amant décrit sa belle en s'adressant à elle, fidèle aux vers de l'Arioste qui fait de même pour son lecteur. Melissa apparaît sous les traits d'Atlante, le réprimande et lui remet l'anneau magique de son désenchantement et le bouclier qui lui permettra de se défendre. Rugiero s'en va, pétrifiant les monstres grâce à son écu. Alcina, se réveillant seule, en appelle aux Furies pour préparer sa vengeance. Angelica offre sa main à Medoro qui grave leurs serments sur l'écorce d'un laurier devant la cabane du berger. Orlando survient et voit les noms (II, 5), puis rencontre le berger qui confirme son malheur en lui montrant le bracelet que lui a offert Angelica – jadis offert par Orlando (II, 6). Le basculement dans la folie est décrit avec une extrême fidélité au chant XXIII de l'épopée, dont Lalli reprend trois strophes (II, 7). Bradamante cherchant Rugiero est attirée dans la tour enchantée d'Atlante. Astolfo fait le récit de ses aventures : rendu à sa forme première par Melissa, revenu de ses égarements amoureux, il est le preux chevalier qui a fait l'expérience d'une catabase ; c'est dans les Champs Élyséens qu'il a trouvé la raison d'Orlando ; il est maintenant à sa recherche pour la lui rendre. Mais avant, il fait disparaître, grâce à son cor, la tour d'Atlante, libérant Bradamante. Il l'éclaire alors sur le sort de Rugiero sur l'île d'Alcina, donnant à la guerrière une nouvelle occasion d'exprimer sa jalousie. Elle terrasse Rodomonte en combat singulier. L'acte se termine sur sa honte et son serment de vengeance.

Acte III

Faisant écho à cette défaite au combat, la scène s'ouvre sur un bois où l'on voit, éparses, les armes d'Orlando. C'est Rugiero qui les rassemble et les traite à leur juste valeur,

les suspendant à un arbre et inscrivant le nom de leur propriétaire. Orlando arrive, traînant Silvio par le bras et lui demandant de lui apprendre à voler, afin de se rendre au milieu des étoiles de la Grande Ourse, près du pôle, et d'y dénicher Angelica et Medoro. Puis, en proie à un délire schizophrénique, il l'envoie chercher le « comte Orlando », qu'il ne trouve plus (III, 2). Orlando répond à un appel aux armes, imaginaire, et creuse les tranchées d'un camp militaire, sous les yeux ébahis des bergers (III, 3). Lorsqu'il croise Angelica et Medoro, il leur demande ce que fait Carlo et si Rodomonte est à Paris. Grâce à l'anneau, plus qu'à la force de Medoro, ils réussissent à s'enfuir (III, 4). Orlando erre à nouveau, seul, se lançant à la poursuite d'Amour pour lui arracher les ailes et s'en prenant à son « impudique mère » (III, 5). Bradamante erre aussi dans la forêt, déplorant son triste sort. Orlando réapparaît, portant un rocher qu'il prend pour Angelica, et s'enfonce dans une grotte où il s'effondre, épuisé de fatigue (III, 7). Astolfo le trouve et, aidé de valeureux guerriers, l'immobilise pour lui faire respirer l'ampoule. Il joint à ce geste une parole incantatoire, qui ressemble à un air, par sa mise en page et sa versification, différente de l'ensemble de la pièce, en hendécasyllabes comme l'épopée (III, 8). Orlando revient à lui et n'éprouve qu'horreur pour Angelica et l'ensemble de la gente féminine (III, 9). Rugiero l'accueille avec joie et lui rend ses armes. Il retrouve à son tour Bradamante, et Orlando bénit leur union. La dernière scène réunit tous les personnages et Orlando et Rugiero souhaitent « beaucoup de bonheur » à Angelica qui s'en retourne au Catai présenter son mari à ses sujets, qui respecteront « son bon vouloir ».

Orlando, drama by Haendel (Regio teatro d'Hay-market), London, T. Wood, 1732¹.

Personaggi

Orlando (signor Senesino), Angelica, regina del Catai, amante di Medoro (signora Strada), Medoro, principe africano, amante d'Angelica (signora Bertolli), Dorinda, pastorella (signora Celeste), Zoroastro, mago (signor Montagnana).

Argomento

L'eccessivo amore, ch'ebbe Orlando per Angelica regina del Catai, e per cui alla fine perdette il senno, è un avvenimento tirato dall'impareggiabile poema di Ludovico Ariosto, onde essendo noto quasi ad ognuno, servirà d'argomento al presente drama senza una più diffusa spiegazione. Quel che si finge di più nell'amore di Dorinda pastorella per il principe Medoro, e nel zelo costante del mago Zoroastro per la gloria d'Orlando, è per dimostrare, quanto sia baldanzoso l'amore nell'insinuarsi nel core di chi si sia, e quanto l'uomo savio sia sempre pronto a porger il suo aiuto, per ricondurre nel buon camino quelli, che guidati dalla passione, l'hanno smarrito.

¹ Reproduit en fac-similé dans Ellen T. Harris, *The librettos of Handel's operas*, New-York, Garland, 1989, vol. 7, p. 1-51 (*Orlando*, 1733).

Pour le synopsis, nous renvoyons à l'Argument de Robert Carsen¹.

L'Angelica, favola boschereccia per musica, livret de Levinio Sidopo, Naples, 1735².

Interlocutori

Angelica (principessa dela Catai, fuggitiva, amante di Medoro), Orlando (paladino di Francia, amante di Angelica), Medoro (pastore ricco), Algaura (pastorella, amante di Medoro), Lidia (damicella d'Angelica), Arsenio (vecchio pastore semplice), Cervone, guardiano degli armenti, Cel'ndo (paggio d'Orlando).

Acte I

Orlando vient troubler la quiétude des bergers. Lidia cherche un mari et, par jeu, invite Arsenio et Cel'ndo à se battre pour gagner sa main. Angelica jure d'aimer Orlando pour s'en débarrasser, mais Medoro laisse éclater sa jalousie et s'en va, tandis qu'Algaura, jalouse, a découvert que la reine aimait Medoro, son amant. Celindo apparaît accoutré des armes de son maître et parlant espagnol, comme le définit Lidia, il est un « pastore spagnuolo », le parfait Matamoros de *commedia*. Il défie Cervone, l'invitant « al paragone » (I, 14). Il sort, remplacé par Arsenio qui se bat contre Cervone. Ils tombent tous les deux et l'acte se termine sur cette mêlée, contrepoint comique aux héros sérieux.

Acte II

Lidia, qui ne songe qu'à se divertir, expose à Celindo son nouveau projet. Elle veut prendre à Angelica son anneau qui rend invisible et se faire passer pour magicienne. Au fond d'une grotte, il devra répondre à ses signes. Suit une scène de jalousie entre les deux rivales, Angelica et Algaura, devant Medoro. Tandis qu'Angelica rassure Medoro sur ses sentiments, lui offrant sa main pour lui montrer que leur différence de statut n'est pas un obstacle à leur union, Orlando les surprend. Angelica l'accuse de tyrannie et il donne des premiers signes de fureur (II, 6). Après un contrepoint comique des bergers, Medoro, désespéré, s'endort dans la forêt après avoir chanté les « care piante » (II, 11). Orlando le surprend et s'apprête à le tuer quand Angelica s'interpose. Il menace de se tuer mais elle le calme et il finit par partir, furieux mais pas encore fou. L'acte se conclut à nouveau par une aventure comique de Lidia,

¹ AA.VV., *Orlando*, Haendel, *L'Avant-Scène Opéra n°154*, 1994, p. 14-15.

² Sur le frontispice ne figure que le titre, le genre, l'auteur, le nom du dédicataire, la date et le lieu d'édition : « Angelica favola boscareccia per musica di Levinio Sidopo dedicata al signor D. Francesco Marcant, Regio uditor generale dell'esercito, Napoli, 1735 ».

faisant croire à des apparitions sorties d'une grotte. Le jeu se termine par des coups de bâton salutaires.

Acte III

Algaura regrette l'innocence des bois, perdue à cause de l'intrusion du trio noble. Cervone relate les effets de la folie visibles chez Orlando, nouveau tourment qui vient s'ajouter aux malheurs des bergers paisibles (III, 2). Medoro le décrit également, créant un effet d'attente. Le fou apparaît enfin (III, 6), sans heaume, ni cape, ni épée, tandis que tous se sauvent à sa vue. Il exprime sa folie à travers des figures typiques de l'*opera seria* (III, 7). En contrepoint à la scène où Angelica offre sa main à Medoro, Lidia s'amuse à faire croire au vieux simplet Arsanio qu'elle veut l'épouser, mais place la main qu'il lui tend dans celle d'une vieille et laide bergère qui passait par là. Angelica cherche Medoro mais Lidia vient lui annoncer qu'il est sans doute mort : elle l'a vu en mauvaise posture, entre Orlando qui allait le frapper, et un précipice. Arsanio l'a vu se jeter dans le ravin où « le fou » l'a rejoint. Algaura accuse Angelica d'être responsable de tous ces maux. La reine chasse ces importuns bergers, ne supportant plus jusqu'à « l'air qu'elle respire ». Après une scène de désespoir, Medoro revient : sa chute a été amortie par des buissons. Les deux amoureux se réconcilient avec Algaura qui accepte de leur pardonner. Lidia épouse Cel'ndo. La dernière scène est toute aux réjouissances et tout le monde oublie Orlando, que Medoro a vu tomber non loin de lui, puis partir.

Gli amori di Angelica e Medoro con le furie d'Orlando, ballo eroicomico pantomimo, coreografia di Innocenzio Gambuzzi, fa parte di Arsace, dramma per musica, Verona, Accademia Filarmonica, 1776 (musique de Michele Mortellari)

Personaggi

Angelica (regina del Catai), Medoro (giovane africano), Orlando (paladino di Francia), Mandricardo (re di Tartari), Licori (pastorella), Titiro (vecchio pastore), Tirsi (pastorello), Fillide (pastorella).

La scène est dans un lieu de délices à peu de distance de Paris.

Acte I (Veduta della casa di delizie sul picciol colle di un vago giardino e di alcune pastorali capanne).

Scène de danses des bergers interrompue par Titiro qui les renvoie au travail, salue sa fille Licori et son futur gendre Tirsi, et s'en va. Angelica arrive avec Medoro blessé. Elle essaie de le reconforter et arrête l'écoulement du sang. Titiro revient avec tous les bergers qui

restent ahuris par ce spectacle. Ils leur offrent leur aide. Ils rentrent dans la ferme. Les bergers cessent à nouveau leur travail : Orlando et Mandricardo entrent en se battant, et ils ne peuvent les séparer, ils partent. Angelica sort en habits de bergère. Titiro lui explique où elle pourra trouver la plante qui soignera la blessure de Medoro. Tirsi revient de chez Fillide qui l'aime en vain et retrouve Licori, le trio danse. Angelica rentre avec les jeunes bergers. Titiro remet tout le monde au travail mais Orlando arrive. Il leur demande s'ils ont vu son ennemi. À leur réponse négative, il s'assoit. Titiro lui offre l'hospitalité. Enlevant ses armes, Orlando accepte et entre en dansant avec Titiro dans le palais.

Acte II

Medoro, vêtu comme un berger, est guéri. Angelica et les bergères dansent autour de lui. Titiro entre, parle de Roland. Angelica le reconnaît et informe les autres du danger que court Medoro. Celui-ci, en se levant pour combattre son ennemi, rouvre sa blessure. Angelica doit repartir chercher des herbes. On revient au décor du premier acte : tous dans la cour, Orlando va arriver, Angelica prie Licori de faire semblant d'être l'amante de Medoro. Orlando les félicite et veut consoler la bergère qui pleure. Il reconnaît Angelica et se met à genoux. Celle-ci feint la joie de le retrouver. Licori fait entrer Medoro jaloux dans la ferme. Angelica et Orlando dansent. Tirsi revient et voit Medoro et Licori enlacés, il devient furieux, Orlando veut le punir, mais il est retenu par Angelica qui l'emmène dans le palais. Tirsi repousse Licori et part avec Fillide. Licori est désespérée, elle est consolée par Angelica qui rassure une nouvelle fois Medoro. Elle lui dit qu'ils doivent partir, profitant du sommeil d'Orlando. En remerciement, elle donne à Licori un bracelet. Orlando sort, ne trouve pas Angelica, il reconnaît le bracelet, comprend la trahison. Tirsi retrouve Licori et repousse Fillide.

Acte III (Valle de Mirti con varie grotte ed una fontana con gran caduta di acque).

Au sommet de la fontaine, les vers :

Liete piante, verdi erbe, e limpid' acque
rendon mercè de lor riposi
Angelica e Medoro amanti e sposi

Les noms d'Angelica et Medoro se lisent sur de nombreuses grottes et sur les myrtes. Les deux amants dansent et partent. Les bergers indiquent à Orlando la direction opposée. Celui-ci lit les noms sur les arbres, les efface avec son épée, les bergers fuient. Il détruit la fontaine où il a lu les vers et part dans la mauvaise direction. Les bergers se mettent à danser, mais ils sont interrompus par le retour d'Orlando. Il tombe à terre, les bergers s'approchent, mais il se relève encore plus furieux.

Orlando comparisce sanz'armi, quasi spoglio, incolto e rabusatto nei capelli con un pezzo d'arbore in mano dando segni di una estrema follia. Ma rialzatosi il folle Orlando o più furibondo che mai si dibatte, schianta alberi, gitta per l'aria uomini e nelle estreme furie del paladino e nella fuga precipitosa dei pastori termina il ballo.

***Orlando furioso, dramma eroicomico di Giambattista Casti [1796]*¹**

Interlocutori

Carlomagno, Orlando, Rinaldo, Gano, Astolfo (paladini), Ferraù (ambasciator dei Mori), Angelica, Medoro, Eginardo (già precettore di Carlomagno, poi ritirato a vita solitaria in campagna), Coro di paladini e del seguito di Carlomagno, coro di pastori e contadini

La scena si rappresenta in Parigi e sue vicinanze.

Argomento

Il soggetto del presente dramma, con tutti i suoi principali avvenimenti e coi personaggi che ne formano il dialogo, è interamente tratto dall'*Orlando furioso* dell'immortale Ariosto, poema generalmente conosciuto ed ammirato. Due sole sono le variazioni per cui il dramma si slontana alquanto dalle tracce segnate dal poeta. L'una è l'ambasciata di Ferraù presso Carlomagno, introdotta per ravvicinare più naturalmente, nel breve tempo che si permette a un dramma di trascorrere, Ferraù con Carlo, coi paladini, e specialmente con Gano. L'altra consiste nel personaggio d'Eginardo, sostituito al pastore del poema, che die' ricovero nella sua capanna ad Angelica e Medoro : perché si è creduto che un soggetto sì celebre nella storia, come Eginardo, sia capace di conciliare al dramma stesso un maggiore interesse. Il resto è sì noto, che non ha bisogno di alcun chiarimento o spiegazione.

Acte I

Dans la salle du trône du palais de Carlomagno, l'empereur et ses chevaliers Orlando, Rinaldo et Gano reçoivent la visite de Ferraù, ambassadeur d'Agramant. Il est en lien avec Gano qui lui intime l'ordre de cacher leur complicité pour l'instant. Son message est double : il invite la France à se rendre à l'empire Sarrasin et demande à Carlo de relâcher Angelica qu'ils retiennent prisonnière. Les chevaliers rient de sa folie, Orlando en tête. Carlo donne les instructions pour attaquer l'ennemi qui assiège Paris (à Orlando et Rinaldo) et pour défendre les portes de la ville (à Gano). Le prix de la victoire sera Angelica, confiée à Gano en attendant. Lorsque Carlo le lui annonce, elle qui est « libre et reine », s'indigne d'être assujettie de la sorte. Gano, qui doit assurer sa protection, lui propose de la laisser s'enfuir, et elle projette de se réfugier dans la forêt qu'elle connaît bien, l'univers pastoral apparaissant ici comme une sorte de maquis. Le traître se félicite de son projet qui lui apportera la gratitude d'Angelica, l'appui de Ferraù au cas où les Maures s'empareraient de Paris, et éloignera Rinaldo et Orlando de Carlo dont il restera le seul conseiller. Le sort de la belle est donc la clé

¹ Giambattista Casti, *Orlando furioso, dramma eroicomico*, in *La parola cantata, studi sul melodramma italiano del Settecento*, Gabriele Muresu, Roma, Bulzoni, 1982, p. 172-241.

de voûte de la réussite de Gano. Ferrau retrouve son ami, lui révèle qu'il aime aussi Angelica et se prépare à la conquérir envers et contre tous. Gano fait l'éloge de la folie qui frappe tous les paladins et sert ses projets personnels. Orlando et Rinaldo assaillent leurs ennemis, repoussés par les Maures sous la conduite de Ferrau. Le combat fait rage lorsque l'acte se termine.

Acte II

Gano laisse échapper Angelica qui, dans sa fuite, rencontre Medoro blessé. Ferrau cherche la belle avec acharnement. Rinaldo se demande si son amour est synonyme de folie, lorsqu'il aperçoit Ferrau. Ils se battent mais ils conviennent de s'interrompre pour partir à la recherche de la fugitive. Dans la cabane d'Eginardo, l'intrigue d'Angelica et Medoro est vite résumée, l'aventure n'étant pas développée par Casti pour elle-même, mais pour ses conséquences sur le reste de l'intrigue. Rinaldo les surprend mais Eginardo les cache, envoyant le paladin sur une fausse piste. Ils poursuivent leurs récits et Eginardo leur explique qu'il s'est retiré à la campagne loin des folies du monde. Ferrau vient à nouveau troubler leur quiétude, il est repoussé à coup de masse par Eginardo. Orlando arrive enfin en ces lieux paisibles, fuyant le bruit des combats, qui lui est devenu insupportable. Non loin de lui, Angelica et Medoro vivent leurs amours, au présent, cas exceptionnel pour un moment narratif qui constitue généralement l'antefact des adaptations à l'opéra. Comme chez Quinault, le chœur de bergers qui chantent les amours d'Angelica et Medoro attire l'attention d'Orlando qui découvre les inscriptions. Ses soupçons sont confirmés par Eginardo. Les manifestations de sa folie suivent fidèlement la première phase décrite par l'Arioste, ainsi que la deuxième phase et ses actions comiques. Eginardo continue à protéger les amants, les cachant du fou dans sa cabane. Orlando croit entendre la voix d'Angelica, dans une réminiscence des enchantements d'Atlante. C'est Ferrau qui trouve les armes d'Orlando, et les échange contre les siennes. Il remplace ensuite Rodomonte, en combattant contre Orlando sur un pont. L'acte se clôt sur un chœur de bergers qui préparent leurs barques pour aller secourir les deux hommes tombés à l'eau.

Acte III

Eginardo revient à la cour pour informer Carlo de la folie d'Orlando. L'empereur met tout en œuvre pour secourir son plus fidèle chevalier, mais Eginardo ne parvient pas à lui faire ouvrir les yeux sur la trahison de Gano. Rinaldi combat à nouveau Ferrau, mais ils sont interrompus par l'arrivée de Carlo, qui intime l'ordre à Ferrau de reprendre ses armes et de rendre celles d'Orlando. Le fou arrive sur ces entrefaites, maîtrisé à grand peine par les

paladins de Carlo, aidés par les bergers. Astolfo apparaît sur terre, monté sur l'hippogriffe, teenant une fiole dans sa main. Il se lance dans un long récit de ses aventures, de l'île d'Alcina au palais d'Atlante, jusqu'à la lune. Il ramène Orlando à la raison et le chœur final fait l'éloge de cette « racine heureuse ».

III. Roger et Bradamante ou Alcine ?

1. Les époux modèles

***Bradamante*, tragécomédie, Robert Garnier, Paris, Garnier, [1582], 1949.**

Entreparleurs

Charlemagne, Nymes (Duc de Bavières), Aymon, Beatrix, Renaud, La Roque, Bradamante, Léon, Roger, Hippalque, La Montagne, Marphise, Basile (Duc d'Athènes), les ambassadeurs de Bulgarie, Mélisse¹.

Acte I

Charlemagne ouvre la pièce par un long monologue, rappelant les divers événements qui ont mis aux prises Chrétiens et Sarrazins. Vient ensuite un conseiller qui cherche à modérer l'ardeur belliqueuse de l'empereur. Ce n'est que dans les derniers vers de l'acte que s'annonce le sujet. Charlemagne désire marier Bradamante à Roger, alors que le père de celle-ci, Aymon, préfère l'unir à Léon, « héritier des sceptres de Byzance ». La tragécomédie commence sur un ton familier et des considérations d'argent toutes matérielles.

Acte II

Le deuxième acte est une sorte de drame familial, dans un univers de comédie, occupé par les discussions entre le mari et la femme, Béatrix, le père et le fils, Aymon et Renaud, la mère et la fille. Il n'en résulte rien, puisque Charles tout-puissant ordonne que soit respectée la proclamation qui attribue la main de Bradamante à celui qui pourra la vaincre. Cet acte, inventé par Garnier, est plein d'un naturel éloigné du ton noble des actes suivants.

Acte III

La seconde action, qui remplit la fin de la pièce, est le drame qui torture le cœur de Roger, partagé entre l'amitié reconnaissante et l'amour, et la douleur de Bradamante, qui se croit prise à son propre piège. Roger accepte de combattre pour Léon à qui il doit la vie.

¹ Marcel Hervier, qui présente l'édition de 1585, sur laquelle nous nous appuyons, précise que le nom de Mélisse est absent de l'édition originale de 1582, in *Bradamante*, tragécomédie, Robert Garnier, Paris, Garnier, 1949, p. 9.

Bradamante se demande où est Roger. Léon obtient de Charles l'autorisation de combattre Bradamante.

Acte IV

La Montagne, Aymon et Béatrix commentent l'issue du combat : Léon est vainqueur et les parents se réjouissent. Roger s'apprête à mourir. Bradamante, désespérée, s'en remet à Marphise, qui la soutient en projetant de combattre Léon à son tour. Léon accepte, pensant recourir à nouveau à Roger.

Acte V

Mais ce dernier lui révèle la vérité, et Léon reconnaît la légitimité de son ami à épouser Bradamante. Les ambassadeurs bulgares viennent annoncer à Charles qu'ils ont choisi Roger comme roi, ce qui invite Aymon et Béatrix à reconsidérer leur position. Léon révèle la vérité et, retardant le *lieto fine*, Mélisse intervient dans l'avant-dernière scène, vantant « les faits merveilleux » du « grand moteur du ciel », dont les voies sont impénétrables.

La cortesia di Leone a Ruggiero, favola scenica di Giovanni Villifranchi, Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1600.

Personaggi

Bradamante, Ruggiero, Leone, Carlo, Amone, Primo Araldo, Secondo Araldo, Marfisa, Melissa, Ambasciador de' Bulgari.

Prologo (Amicizia, Amore)

Il s'agit d'une dispute entre l'Amour et l'Amitié, qui se plaignent d'être négligés par les lois humaines. L'Amitié remporte la dispute car elle peut invoquer l'amitié des deux paladins, qui ne remonte pas à une époque trop lointaine. Amitié et amour se réclament des exemples illustres de la mythologie pour chanter le plus généreux des dons que fit le fils de Constantin au grand Ruggiero, amant de Bradamante, vaincue à la bataille.

Division en « parti » et « ragionamenti ».

Prima parte

Bradamante se désespère d'avoir perdu Ruggiero et se prépare au tournoi dont elle sera le prix. Elle regrette la cruauté et l'incompréhension de ses parents. Leone demande à Ruggiero de combattre à sa place et ils se préparent à l'annoncer à Carlo. Amone regrette que Rinaldo ait promis sa fille à Ruggiero, mais se réjouit que Carlo ait tranché la question par

l'idée du combat. Un héraut vient annoncer que Leone se présente pour combattre. Ruggiero se désespère de devoir combattre sa bien-aimée.

Seconda parte

Bradamante regrette que l'aube soit déjà là, mais se prépare à terrasser Leone. Ruggiero fait ses adieux à Leone qui l'embrasse chaleureusement. Ruggiero voudrait retourner dans l'ombre et être aveuglé par les rayons du soleil. Carlo et Amone contemplant le combat, l'empereur déclare « Leone » victorieux et lui donne la main de Bradamante, qui ne voit pas d'issue car elle ne veut pas être infidèle à celui qu'elle aime. Leone se réjouit mais Ruggiero reste muet. Marfisa réussit à convaincre Carlo de la laisser combattre contre Leone pour lui prouver que seul son frère est l'époux légitime de Bradamante. Ruggiero se prépare à mourir.

Terza parte

Melissa a sauvé Ruggiero de la mort et conduit Leone vers lui, puis s'en va, les laissant s'expliquer. Ruggiero avoue son identité à Leone qui « lui rend la vie une deuxième fois ». Il avoue tout à l'assemblée. Comble de bonheur pour Amone et Beatrice, un ambassadeur des Bulgares vient annoncer qu'ils ont choisi Ruggiero pour roi.

***Bradamante*, tragi-comédie de Gauthier de Coste La Calprenède, Paris, Antoine de Sommaville, 1637.**

Les acteurs

Charles (roy de France), Léon (prince de Grèce), Roger (serviteur de Bradamante), Aymon (père de Bradamante), Renaud (frère de Bradamante), Bradamante, Hipalque (suivante de Bradamante), Marfise (sœur de Roger), Naymes (seigneur français), Zénon (ami de Léon).

Acte I

Nous assistons à une première scène *in medias res* entre Léon et Roger. L'antefact n'est pas précisé, comme s'il était bien connu. Roger accepte la demande de Léon de combattre Bradamante, le contexte est implicite. Roger considère sa valeur comme un don fatal tandis que Bradamante se désespère. Marfise l'attend pour aller chez le roi. Renaud se dispute avec son père car il a promis sa sœur à Roger.

Acte II

Roger porte les armes de Léon et se prépare au combat. Renaud soutient sa sœur en présence de son père, furieux. Bradamante pleure le départ de Roger. Les seigneurs assistent au combat et à la victoire de Roger qui part, résolu à mourir.

Acte III

Marfise partage la peine de Bradamante et l'assure qu'elle trouvera un moyen d'empêcher son union avec Léon. Avec Renaud, ils cherchent à gagner du temps en allant voir le roi. Roger quitte la ville. En présence de Charles, Bradamante avoue qu'elle s'est promise à Roger. Marfise offre de combattre à sa place pour le défendre, en son absence.

Acte IV

Léon cherche désespérément Roger et s'en va combattre Marfise, la mort dans l'âme. Roger s'arrête dans la forêt et grave sur une écorce d'arbre la raison de son suicide prochain. Léon le retrouve et Roger lui fait le récit de son baptême, de la promesse de Renaud et de son départ en Grèce.

Acte V

Léon explique tout à Charles, en présence d'Aymon, de Marfise, de Roger et de Renaud. Tout s'éclaire en détail pour le spectateur : il fait le même récit que Roger, mais de son point de vue. Les ambassadeurs de Bulgarie arrivent sur ces entrefaites, demandant à Roger d'être leur roi. Après l'accord d'Aymon qui prétend accorder Roger à sa fille pour sa vertu, les mots de la fin sont à Charles et à Léon : « Je vais parmi leurs biens me repaître d'espoir/ Mais je suis trop heureux d'avoir fait mon devoir ».

***La Bradamante*, Luisa Bergalli Gozzi¹, Venise, Pietro Bassaglia, 1747 (Teatro Sant'Angelo)**

Personaggi

Carlo (re di Francia), Bradamante (amante di Ruggero), Leon (figlio di Costantino, amante di Bradamante), Ruggero (amante di Bradamante, amico di Leone), Marfisa (sorella di Ruggero), Melissa, Segeste (ambasciator dei Bulgari).

La scena è in Parigi, e sotto Parigi.

¹ Pour l'attribution à Luisa Bergalli, cf. *Le stanze ritrovate, antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, a cura di Antonia Arslan, Gabriella Chemello, Gilberto Pizzamiglio, Milano-Venezia, Eidos, 1991, p. 128.

Acte I

Bradamante et Ruggero se battent sous les remparts de Paris, devant Charles et sa cour. Melissa arrive et Bradamante lui demande des explications : elle a reconnu Ruggero en ce chevalier qui l'a vaincue, mais il s'éclipse pour ne pas être dévoilé publiquement. Melissa répond par un discours sur la façon de lire les astres. Il faut se montrer ouvert au destin, accepter son sort sans vouloir le changer à tout prix. Bradamante reconnaît sa défaite et Leone remercie Ruggero. Marfisa veut venger Bradamante et Ruggero accepte la demande de Leone de la combattre pour lui. Marfisa reproche à Leone de ne pas aimer Bradamante, lui disant qu'il l'a trompée sur le champ de bataille et en appelant au jugement de Carlo. Segeste a reconnu en Ruggero le chevalier qui a vaincu les Bulgares (alors que Leone ne l'a pas reconnu). Bradamante compare Ruggero à d'autres « âmes coupables et cruelles » : Tesco, Giasone et Bireno. Elle est résolue à obtenir la vérité par une confrontation avec Leone.

Acte II

Ruggero rassure Leone : Carlo n'a pas de raison d'accepter que Marfisa le combatte et personne d'autre qu'eux ne peut savoir ce qu'ils ont fait. Il promet même d'essayer de faire plier le cœur de Bradamante. Dans une confrontation avec Carlo, Marfisa et Leone en appellent chacun à la foi jurée : Marfisa à celle entre Ruggero, Rinaldo et Orlando, Leone à celle entre Bradamante et Carlo. Bradamante se plie à la volonté du roi et de son père. Segeste révèle que le chevalier qui a combattu Leone contre les Bulgares est le même que celui qui a vaincu Bradamante. Il en appelle à la raison d'État, « In nome de' miei Bulgari », plus encore qu'à l'amour, demandant à Carlo de le démasquer. Carlo s'engage à remplir les volontés du ciel. Segeste veut connaître la vérité, Bradamante veut se venger. Melissa la rassure sur l'amour de Ruggero. Bradamante réclame la vérité à Leone, au nom de l'amour, mais il répond qu'il ne connaît pas le nom de celui qui a combattu pour lui. La dernière scène de l'acte réunit enfin les amants, qui s'exposent leurs récits respectifs, mais Ruggero dit à Bradamante qu'il doit faire son devoir et la céder à Leone.

Acte III

Segeste et Leone partent à la recherche de Ruggero qui a dit qu'il voulait mourir. Sollicité par Bradamante et Marfisa, Carlo s'engage à retrouver Ruggero. Mais il ne sait que faire, décrivant sa situation comme un dilemme. Melissa va chercher Leone qui peine à trouver le chemin vers Ruggero. Leone le retrouve enfin, endormi dans le bois. Ruggero dit qu'il veut mourir, sans avouer la vérité, révélée par Marfisa. Leone demande à Ruggero de vivre, mais ce dernier s'entête dans son sens du devoir. Bradamante montre à Carlo une lettre

où Ruggero lui demande d'aimer Leone et d'accepter les voies du ciel. La résolution est proche mais il manque l'élément qui fera basculer Ruggero : c'est la révélation de Segeste que les Bulgares lui demandent d'être leur roi. Acceptant ce nouveau devoir, Ruggero permet enfin le *lieto fine*.

***Ruggiero, dramma per musica* de l'abbé Caterino Mazzolà, 1769 (musique de Pietro Alessandro Guglielmi, Venise)**

Attori

Oronte (signore di Montalbano, padre di), Bradamante (amante di), Ruggiero, Leone (figlio di Costantino, imperatore), Irene (bulgara principessa, sotto nome di Arsace), Gano.

L'azione si rappresenta in Montalbano.

Acte I

Le mélodrame s'ouvre sur un dialogue entre Oronte et Bradamante, le père opposant la folie de l'amour à la sagesse et à la valeur de la guerrière, la passion au plaisir de régner ; et la fille se lamentant sur la solitude du pouvoir. Le traître Gano veut saisir l'occasion de se venger de son ennemi Ruggiero, suggérant à Oronte de l'éliminer. Oronte, face à Leone, se voit contraint d'excuser l'orgueil de sa fille. Leone apparaît comme prisonnier de sa passion pour Bradamante. Dans une scène rapprochant Ruggiero et Irene-Arsace, le politique rejoint la quête amoureuse. Irene se dévoile à Ruggiero, leur sort étant commun : elle est la fille du roi des Bulgares et aimait Leone. Princesse légitime dont le trône est usurpé par le père de Leone, elle est venue pour se venger mais aime Leone. Ruggiero compare la fidélité d'Irene à l'infidélité de Bradamante. Bradamante est déchirée entre l'amour et sa piété filiale, ne voyant d'issue que dans la mort. Ruggiero insulte Bradamante et se repent car elle lui dit qu'elle veut mourir. Il se plie lui-même au devoir filial, et dit adieu à sa bien-aimée. Bradamante, seule, voit une lueur d'espoir dans une idée nouvelle, exprimée à travers un air où elle se compare à un frêle esquif sur une mer agitée.

Acte II

Leone apprend d'Arsace qu'Irene l'aime. Il est ému, mais, à la fin de la scène, n'est pas encore prêt à renoncer à sa passion pour Bradamante, même s'il veut aider Irene à retrouver son trône. La raison lui ferait choisir Irene mais la passion est plus forte. Gano lui laisse sous-entendre qu'elle pourrait l'aimer. Bradamante annonce à Ruggiero qu'elle a trouvé un moyen de se soustraire à Leone, qui accepte le défi qu'elle lui lance. Ruggiero est soulagé, mais Bradamante craint la réaction de son père. Bradamante rappelle à Oronte que Ruggiero

l'a sauvé, mais le père est partagé entre sa dette envers Ruggiero et sa promesse à Leone. Leone et Ruggiero sont chacun face à ses craintes. Gano attaque Ruggiero, Leone le sauve. Ruggiero épargne Gano car il dit n'être que le bras armé d'Oronte. Ruggiero accepte de gagner Bradamante pour Leone, à qui il doit la vie. Désespéré, il fait ses adieux à Bradamante sans lui révéler la vérité.

Acte III

Bradamante a perdu le combat et son désespoir confine au délire. Oronte est partagé entre sa satisfaction et sa compassion envers sa fille. Ruggiero part, décidé à mourir, faisant ses adieux à Leone. Il charge Irene de faire ses adieux à Bradamante. Irene s'évanouit, révélant son identité à Leone. Sa froideur glaciale fait naître en lui une ardeur nouvelle. Lorsqu'elle lui révèle la vérité sur Ruggiero et Bradamante, il part à la poursuite de son ami. Irene retrouve espoir. Bradamante lit une lettre d'adieu de Ruggiero, transmise par un écuyer, et s'effondre. Oronte, qui prépare le mariage de sa fille, la voit évanouie, et il est pris de remords. Il court à son tour chercher Ruggiero, dans l'espoir qu'il ne soit pas encore mort. Irene arrive en pleurant et leur dit que Ruggiero est mort : elle l'a vu lutter contre le courant, puis disparaître, tandis que Leone pleurait sur la rive. Leone arrive, offrant à Bradamante un hymen heureux. Il met du temps à changer ses vêtements humides, créant un effet de suspense. Il explique enfin ce qui s'est passé : il a sauvé Ruggiero et va épouser la fidèle Irene. Le seul qui pourrait être triste, Oronte, fait preuve de clémence et de générosité, offrant le trône des Bulgares à Ruggiero, qui épouse sa fille.

Ruggiero ovvero l'eroica gratitudine, dramma per musica, de Métastase, 1771 (musique de Hasse, Milano La Scala)¹.

Synopsis²

À la cour de Carlo Magno, roi des Francs. Bradamante et Ruggiero s'aiment mais le père de Bradamante désire la marier au prince grec Leone. Ruggiero est parti défendre la cause des Bulgares, révoltés contre le père de Leone, l'empereur Constantin, et Bradamante n'a, depuis longtemps, plus de nouvelles de son amant. Leone arrive à la cour pour demander la main de Bradamante, au grand dépit de la fille de Carlo Magno, la princesse Clotilde, qu'il aimait autrefois. Bradamante obtient du roi de n'épouser que celui qui aura pu la vaincre en

¹ Pietro Metastasio, *Ruggiero ovvero l'eroica gratitudine in Drammi per musica III-L'età teresiana (1740-1771)*, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, p. 481-541.

² Nous reproduisons ici le synopsis d'Olivier Rouvière, *Métastase. Pietro Trapassi, musicien du verbe*, Paris, Hermann, 2008, p. 368.

champ clos – elle sait que seul Ruggiero est capable de cet exploit. On reconnaît Ruggiero dans la suite de Leone : Bradamante lui demande par quelle aventure il s’y trouve et la raison de son long silence. Ruggiero explique que, capturé durant son sommeil par les Grecs, il n’a dû son salut qu’à Leone, qui, ne le connaissant que sous le nom d’Erminio, l’a fait évader par respect pour sa valeur. Il se sent redevable envers Leone et, lorsque ce dernier, se sachant incapable de vaincre Bradamante, lui demande de combattre sous ses armes, il ne peut refuser. Sous l’apparence de Leone, Ruggiero combat et vainc son amante, obtenant ainsi sa main pour son rival. Tandis que Bradamante se lamente sur son incompréhensible défaite, Ruggiero, désespéré, ne pense qu’à mourir. Comme Leone s’enquiert d’ « Erminio », auquel il veut faire partager sa joie, Clotilde lui révèle qu’Erminio n’est autre que Ruggiero. Comprenant la générosité de son rival, Leone explique à Carlo Magno et à Bradamante que Ruggiero a combattu pour lui ; il unit l’amante à l’amant, et épouse Clotilde.

2. Alcine : simple tentatrice ou reine solitaire ?

*L’isola d’Alcina*¹, *tragedia, opera nova* de Fulvio Testi, Napoli, Montanaro, 1637.

Interlocutori

L’Ariosto, Alcina, Lidia (Cameriera d’Alcina), Ruggiero, le sirene, Melissa maga, Idraspe ammiraglio d’Alcina, Nunzio, Astolfo, Coro di cavalieri trasformati da Alcina, Coro di damigelle d’Alcina.

Prologue

C’est l’Arioste lui-même qui devient personnage du prologue, se faisant le porte-parole de l’auteur. Il annonce qu’il refuse les effusions de sang sur les scènes italiennes et se propose de démontrer le retour à la rigueur ancienne de Ruggiero et de susciter la pitié d’Alcina abandonnée.

Acte I

Alcina expose à sa confidente Lidia ses pressentiments sur l’infidélité de Ruggiero. Des serments amoureux réciproques entre Alcine et Ruggiero lui redonnent une assurance fragile. Ruggiero entend de séduisants chants de sirènes.

¹ *Poesie liriche et Alcina, tragedia, opera nova* del Sig. Conte Fulvio Testi dedicate al Serenissimo principe Maurizio di Savoia, Napoli, Montanaro, 1637 (la tragédie se trouve p. 157-225).

Acte II

L'apparition de Melissa et l'annonce de son plan constituent l'élément déclencheur de la tragédie. Alcina parle à nouveau de ses craintes. Elle ordonne de surveiller les rives de son royaume. Les protestations de Ruggiero retardent la péripétie qui s'annonce.

Acte III

Le dialogue entre Melissa et Ruggiero amorce l'action. Dans un monologue, il exprime ses remords. La discussion entre Ruggiero et Astolfo n'intervient qu'à ce moment-là, alors qu'elle est placée avant la rencontre avec Alcina chez l'Arioste. Le chœur des chevaliers prisonniers de la magicienne clôt l'acte.

Acte IV

Le dénouement se dessine : Melissa donne à Ruggiero des conseils pour fuir. Alcina apprend de Lidia qu'il a disparu, ses craintes se transforment en effroi. Le rapport fait par Nunzio au sujet de son combat avec Ruggiero donne à Alcina la certitude de la trahison. Les tentatives de réconfort des confidents sont vaines. Contrairement à la tradition de faire terminer la scène par un chant choral, la quatrième scène donne lieu à un monologue d'Alcina.

Acte V

Chant de triomphe de Melissa. Alcina perd ses derniers espoirs suite au rapport de l'amiral Idraspe sur sa bataille perdue. Melissa reproche à Alcina, désespérée, ses fautes. Le ballet et un chœur des chevaliers constituent la fin de l'acte.

Alcina delusa da Rugero, drama per musica di Antonio Marchi, Venezia, Rossetti, 1725 (musique de Tommaso Albinoni, Teatro San Cassiano)

Interlocutori

Alcina, regina amante di Rugero (la sig. Anna Maria Mangani, fiorentina), Bradamante, amante di Rugero (la sig. Angiola Zanuchi, bresciana, virtuosa di S. A. S. il principe d'Armstat), Rugero, amante d'Alcina incantatrice (il sig. Giovanni Dreyer fiorentino detto il Todeschino), Melissa, famosa incantatrice (la sig. Giulia Paronessi, veneziana), Alindo, amante d'Alcina (la sig. Teresa Zanuchi, bresciana), Idraspe, ammiraglio d'Alcina (il sig. Giuseppe Toselli, bolognese).

Acte I

Bradamante arrive sur l'île d'Alcina accompagnée de Melissa et déguisée en guerrier. Elle se demande qui est la belle femme à l'air agité qui vient, Melissa lui dit qu'il s'agit

d'Alcina et lui conseille de se cacher. Dès sa première apparition (3), Alcina pressent la catastrophe prochaine. Elle plaît à Alcina qui l'invite dans son palais. Rugero est partagé entre amour et gloire mais lorsqu'elle fait apparaître les portraits des grands héros de l'Antiquité dans leurs postures amoureuses, il est convaincu et renouvelle ses serments à Alcina.

Acte II

Tandis que la guerrière observe et juge sa rivale, la magicienne est séduite par le jeune Argaste pour lequel Bradamante se fait passer. Alindo est en proie à la plus grande jalousie, envers Rugero puis Argaste-Bradamante. Lorsque Rugero lui demande qui elle est, Bradamante lui dit être un messager de sa bien-aimée, lui transmettant des paroles d'amour dites sur son lit de mort pour tenter de l'apitoyer (introduction à son air à la première personne). Il doute de l'identité d'Argaste. Bradamante, furieuse devant l'impuissance de son discours, essaie de séparer les deux amants par la force, neutralisée par la magicienne qui la change en fontaine. Mais Melissa arrive et lui fait retrouver sa forme première. L'acte se termine par un ballet des amours qui montrent le cœur de Rugero dans les flammes, brûlant pour la magicienne, puis transpercé de flèches symbolisant l'amour de Bradamante, préfigurant de façon allégorique le dénouement.

Acte III

Alors qu'il échange des mots d'amours avec Alcina, Rugero se retrouve soudain seul dans l'Enfer des amants, en compagnie de Sysiphe et Tantale, entre autres suppliciés. Melissa lui apparaît sous les traits d'Atlante et le ramène à la raison et à l'amour de Bradamante par son seul discours. Elle ne lui donne ensuite l'épée et le bouclier qu'elle portait, que pour qu'il puisse sortir de cet enfer, une fois qu'il a juré fidélité à Bradamante. Puis elle endort Alcina le temps que Rugero puisse s'échapper. Elle retient Bradamante qui veut tuer Alcina et l'invite à rejoindre le port de Logistille pour y retrouver Rugero. Alcina se réveille, désespérée, et Alindo lui raconte la fuite de Rugero, espérant reconquérir la magicienne, après le départ de son amant. Idraspe lui confirme sa défaite par un récit des combats. Elle espère encore reconquérir Rugero grâce à Cupidon mais, si prières, pleurs et soupirs sont impuissants, elle fera apparaître devant ses yeux les puissances infernales de Gorgones, Érynnyes et autres divinités. Alcina surprend les amants qui sont sur le point de partir en mer, découvre avec stupeur la véritable identité d'Argaste et déclenche une tempête pour arrêter les fugitifs. Mais Melissa lui dit que le ciel, las de ses méfaits, lui a transmis ses pouvoirs et, joignant le geste à la parole, redonne aux amants transformés par Alcina – parmi lesquels se trouve Astolfo –,

leur figure humaine. Ils embarquent avec Rugero et Bradamante. Alcina reste perdue et déchirée.

L'isola d'Alcina, drama d'Antonio Fanzaglia, Firenze¹, Michele Nestenus, 1728
(musique de Riccardo Broschi, Sala dei signori Capranica)

Interlocutori

Alcina, incantatrice (il signor Domenico Ricci), Ruggiero, trattenuto da lei per incanto nell'isola (il signor Carlo Broschi detto Farinelli), Bradamante, promessa in sposa a Ruggiero e venuta in abito virile col nome di Ricciardo suo gemello (il signor Stefano Pasi), Morgana, sorella d'Alcina (il signor Biagio Ermini), Oronte, amante di Morgana (il signor Annibale Imperatori), Melissa, in abito da uomo, condotta da Bradamante per liberar Ruggiero (Il signor Domenico Antonio Angelini).

La musica è del signor Riccardo Broschi, maestro di cappella napoletano.

Inventore delle trasformazioni, il signor D. Giuseppe Laurenti, delle scene il signor Gio. Battista Oliviero, de' balli il signor Tomaso Marconi, degl'abiti, il signor Domenico Ruggieri.

Acte I

Bradamante et Melissa arrivent sur l'île d'Alcina et rencontrent Morgana qui tombe amoureuse de la belle guerrière. Alcina les accueille avec faste et demande à Ruggiero de leur faire visiter le domaine (*Di, cor mio*). Bradamante dit à Ruggiero qu'elle est le frère de sa bien-aimée, mais il l'a oubliée et n'aime que la magicienne (*Di te mi rido*). Oronte est jaloux du badinage de Morgana envers Bradamante (*È gelosia/Non partire, ascolta almeno*). Pour se venger, Oronte fait croire à Ruggiero qu'Alcina est amoureuse de Ricciardo (*Semplicetto*). Le trio amoureux se retrouve dans une même scène où Alcina répond à la jalousie de Ruggiero en se comparant à une pure bergère (*Pastorella*). Face à Ruggiero jaloux, Bradamante se dévoile, retenue par Melissa qui craint le pouvoir d'Alcina. Mais Ruggiero préfère penser qu'elle délire (II, 12) et n'écoute que sa jalousie, essayant de se rassurer sur la possession d'Alcina (*La bocca vaga*). Morgana vient prévenir Bradamante qu'Alcina, ne pouvant rien refuser à Ruggiero, projette de la transformer en bête sauvage. Mais la belle guerrière s'apprête à recourir à l'anneau et à détruire le jardin des délices, auquel la magicienne pourra dire adieu (*Verdi prati*).

¹ Le livret est imprimé à Florence et dédié à Violante Beatrice di Baviera, Gran Principessa Vedova di Toscana e Governatrice di Siena, mais il est destiné à être représenté à Rome.

Acte II

Melissa apparaît à Ruggiero sous les traits d'Atlante et, seulement après lui avoir reproché sa lâcheté et lui avoir fait avouer son impuissance, elle lui propose l'anneau qui change le palais fastueux en désert. Perdu, il demande à Melissa de lui dicter la conduite à suivre : feindre d'aimer Alcina pour mieux la tromper et s'échapper. Bradamante se dévoile, mais Ruggiero craint qu'il ne s'agisse d'un nouvel enchantement de la magicienne (*Milusinga*). Dans ses jardins, devant la statue de Circé qui change les hommes en bêtes (II, 4), Alcina se prépare à changer Ricciardo en animal, contre le penchant de Morgana. Mais Ruggiero intervient et dit à Alcina qu'il prend ses armes pour aller à la chasse, la rassurant par un air à double sens (*Mio bel tesoro*). La scène suivante voit entrer Oronte qui annonce à Alcina qu'elle est trahie par Ruggiero qui a pris la fuite (*Ah mio cor*). Morgana invective les deux amants qui fuient, réconciliés. Alcina invoque les puissances infernales pour pallier l'échec de ses enchantements (*Ombre pallide*), et les ombres constituent le ballet de la fin de l'acte.

Acte III

Morgana attendrit Oronte qui lui pardonne. Il rassure Alcina : personne ne peut s'enfuir de l'île. Dans un long dialogue III, 3, Ruggiero se montre implacable envers Alcina qui, pourtant, déploie des trésors de rhétorique. Melissa prévient les amants : seuls des subterfuges magiques leur permettront de quitter l'île, le bouclier de la Gorgone et l'hippogriffe. Tandis que Bradamante met en garde Ruggiero contre la monture impétueuse, il se compare à une tigresse, hésitant entre l'appel du combat et l'amour de ses petits (*Stannell'ircana*). Avant de partir, (III, 5) Bradamante tient à libérer tous les amants prisonniers d'Alcina, ne pouvant être heureuse si des innocents souffrent (*La doglia di chi geme*). Melissa leur indique le chemin pour aller chez Logistilla. Oronte rapporte à Alcina la défaite de son armée et elle décide de faire mourir son amant. Avant de passer à l'action, elle se confronte à Ruggiero d'abord, puis aux amants dans deux scènes encore (III, 10, 11). Ruggiero veut libérer les chevaliers changés en bêtes, mais Alcina le supplie de la laisser à sa douleur, sans réduire à néant son empire, suffisamment détruit par sa fuite même. Mais il est inflexible et, encouragé par Melissa, détruit l'urne où se concentre tout le pouvoir d'Alcina. Tous les chevaliers sortent d'une caverne et forment un ballet au son du chœur.

***Alcina, opera*¹, London, T. Wood, 1735 (Theatre Royal in Covent-Garden)²**

Dramatis personae

Alcina (signora Strada), Rogero (signor Carestini), Morgana, sister of Alcina (Mrs Young), Bradamante, spouse to Rogero (signora Maria Negri), Oronte, general to Alcina (Mr Beard), Melisso, Bradamante's governor (Mr Waltz), Oberto, son of the paladin Astolfo who was changed into a lion by Alcina (young Mr Savage).

The argument

The paladin Rogero, born on the Hypogrife, alights on the enchanted island of Alcina, who falls in love with him and detains him in wanton idleness from the pursuit of glory. Bradamante, an heroine of that time, promised in marriage to Rogero, with the assistance of her governor Melisso, who carry'd with him the enchanted ring that have been Angelica's, undertook to free her husband in the manner here seen. But not contented with Rogero's departure only, she is willing to destroy entirely the enchantment of the isle, and to restore to human shape many unhappy knights, who where trasform'd by the sorceress into stones, trees, and wild beasts ; and particularly the paladin Astolfo her cousin, who being shipwreck'd with his son Oberto, and thrown on this island, was by the inchantress chang'd to a lion ; but she having compassion for the youth, suffered him to live, and in his own form, comforting him for the loss of his father.

The story is taken from the fixth and seventh cantos of Ariosto, but partly alter'd for the better conformity of drama.

Pour le synopsis, nous renvoyons à l'Argument de Gilles de Van³.

L'isola d'Alcina, dramma giocoso per musica, de Giovanni Bertati, Venezia, Antonio Graziosi, 1772 (musique de Giuseppe Gazzaniga, Teatro San Moisè)

Attori

Alcina, fata (la signora Anna Zamperini), Lesbia e Clizia, damigelle d'Alcina (la sig. Antonia Zamperini, la sig. Elisabetta Sartori), i viaggiatori : il barone di Brikbrak (il signor Filippo Laschi), La Rose (il sig. Paolo Bonaviri), Brunoro (il sig. Antonio Beccari), James (il sig. Giovanni Sforzini), D. Lopez (il sig. Giovanni Morelli, terzo buffo).

La scena è in un'isola dell'oceano, dove soggiorna la fata.

La musica è del signor Giuseppe Gazzaniga, maestro di cappella napoletano.

Le scene sono d'invenzione e direzione del signor Girolamo Mauro veneto.

Il vestiario è d'invenzione del signor Giuseppe Taddio.

¹ Pour *Alcina*, contrairement à *Orlando*, le nom de Haendel n'est pas mentionné.

² Reproduit en fac-similé dans Ellen T. Harris, *The librettos of Handel's operas*, New-York, Garland, 1989, vol. 7, p. 155-209 (*Alcina*, 1735).

³ AA.VV., *Alcina*, Haendel, *L'Avant-Scène Opéra n°130*, 1990, p. 28-29.

Acte I

Quatre voyageurs accostent sur une île paradisiaque : La Rose, Brunoro, James, D. Lopez et ils s'endorment. Les deux suivantes d'Alcina les conduisent jusqu'au palais de la magicienne. Chacun s'exprime dans une langue macaronique qui mélange les idiomes de leurs pays respectifs à l'italien. Ils ont juré de ne pas tomber amoureux de la belle magicienne séductrice. Ils boivent à la fontaine de l'oubli et chantent tous dans leurs langues respectives. Alcina chante en vénitien, la langue qu'elle préfère.

Acte II

Jalouses, les suivantes d'Alcina veulent choisir un prétendant parmi les amants destinés à leur maîtresse. Clizia tombe amoureuse de l'Espagnol D. Lopez. Alcina met les trois autres amants potentiels à l'épreuve de se faire aimer d'elle. Le baron de Brikbrak arrive à son tour sur un frêle esquif. Tandis qu'Alcina badine avec le Français La Rose, on lui annonce l'arrivée d'un autre étranger, le baron. Il est pris au piège de la magicienne lorsque Lesbia leur révèle le secret d'Alcina : pour rompre le sortilège de la magicienne, il faut lui couper une mèche de cheveux. C'est le baron qui sera le plus à même d'exécuter le plan. Alcina s'endort avec un mauvais pressentiment qui lui rappelle son aventure malheureuse avec Ruggero. Alors que le baron et La Rose entrent furtivement, Alcina se réveille et tous les personnages essaient de bredouiller des excuses.

Acte III

Le baron, aidé de Lesbia, a réussi à couper une mèche de la chevelure de la magicienne et tous se préparent à prendre la mer, aidés de Clizia. Tous quittent l'île, poursuivis par les menaces de la magicienne vaincue et désespérée.

Alcina e Ruggero, dramma per musica, de Vittorio Amedeo Cigna-Santi, Torino, Derossi, 1775 (Teatro Regio, musique de Felice Alessandri)

Personaggi

Alcina, fata, amante di Ruggero (la signora Caterina Bonafini), Ruggero, giovanetto eroe, nato e allevato in Africa, amante d'Alcina (Il signor Giuseppe Compagnucci, virtuoso di camera di S. A. S. l'elettore di Baviera), Idreno, generale delle armi d'Alcina, amante di Morgana (Il signor Giacomo Davide), Astolfo, figliuolo d'Ottone, re d'Inghilterra (Il signor Pietro Santi virtuoso della real cappella di S. M. il re delle due Sicilie), Morgana, maga, sorella d'Alcina (la signora Monaca Bonnani), Melissa, fata protettrice della virtù, in sembianza di Cavalier europeo, e sotto nome di Forbante (la signora Paola Borelli Davide).

Inventore e compositore dei balli, il signor Innocenzo Gambuzzi.

Arie di balli composte dal signore Paolo Ghebart, di Vienna.

Acte I

Ruggero qui attend Alcina sur la rive, d'où elle est partie étendre ses filets, doute de son amour, mais il est raisonné par Morgana, sœur bienveillante dans cette adaptation. Elle lui donne une nouvelle preuve de l'amour d'Alcina : elle offre la possibilité à Ruggero de rendre sa forme initiale à Astolfo qu'elle avait transformé en myrte. Ce dernier ne pense qu'à fuir ce royaume maudit. Alcina débarque enfin, explicitant la métaphore de la pêche comme conquête amoureuse, lorsqu'elle dit à Ruggero qu'il est sa plus belle proie. Astolfo la remercie de sa grâce, mais elle lui dit qu'il doit tout à Ruggero. Melissa arrive et, sous les traits du noble Forbante, plaît à Alcina, déclenchant la fureur jalouse de Ruggero (I, 5). En l'absence de Bradamante (comme c'était le cas chez l'Arioste), Melissa et Ruggero prennent les attributs qu'elle avait acquis, en particulier chez Braccioli. La volage Morgane (héritière du livret de Fanzaglia réécrit pour Haendel), tombe amoureuse d'Astolfo, décevant Idreno. Melissa se dévoile à Astolfo, lui remettant l'anneau d'Angelica. L'acte se termine par un banquet où les convives sont interrompus par la voix d'Atlante qui met en garde Ruggero – il s'agit de la première manœuvre de Melissa –, mais il n'est presque pas destabilisé et rassure la magicienne.

Acte II

Astolfo essaie de raisonner Ruggero, mais il constate avec stupeur que ce dernier renie l'amour pour Bradamante et, s'il veut bien croire à la malignité d'Alcina sous son beau visage, il ne peut cesser de l'aimer, quoi qu'elle ait pu faire à son ami. Alcina se réveille, agitée : elle a rêvé que Logistilla lui enlevait Ruggero, même si Morgana et Idreno la ramènent à la réalité en lui disant qu'ils viennent de le voir dans le jardin. Elle demande à ses gardes de redoubler de vigilance sur les côtes. Ruggero la rassure sur son amour, mais elle n'est satisfaite que lorsqu'il accepte sa main. Morgana approuve son projet et en profite pour lui demander d'épouser Astolfo en même temps. Melissa élabore son deuxième plan avec Astolfo : lors du double mariage, il devra passer à Ruggero l'anneau enchanté pour qu'il voie enfin la réalité. Elle savoure sa victoire prochaine et feint de préparer la cérémonie. Apparaît Atlante, sorti d'un nuage, qui brise la statue de la déesse Volupté et fait tomber une pluie de feu sur Ruggero qui cède et s'éloigne d'Alcina, avant qu'Astolfo ne lui glisse l'anneau au doigt, lui rendant sa lucidité. L'acte se clôt sur les invectives des couples qui se séparent.

Acte III

Dans la tour des magiciennes, Idreno vient les rassurer : les fugitifs ont été capturés. Tandis que Morgana veut punir Astolfo, Alcina aime trop Ruggero pour être cruelle et demande à le voir, espérant qu'il se repente. Mais il l'insulte, transformant l'amour en haine. Ruggero est en mauvaise posture, entouré par les magiciens, lorsqu'arrivent Melissa et Astolfo, lui apportant son épée et l'écu d'Atlante. Ruggero retourne, comme chez l'Arioste, au royaume de Logistille et les deux sœurs disparaissent en mer.

***Rinaldo und Alcina, eine komische Oper in drei Aufzügen* de Ludwig von Baczko, Königsberg, Hartung, 1794 (musique de Maria Theresa von Paradies, Prague, 1797)**

Personnages

Rinaldo, Bradamante, Astramond (magicien et éducateur de Rinaldo et Bradamante), Alcina (fée et reine de l'île de la Joie), Leggierella, Giocondina, Nittidetta, Biondetta, Brunettina, Languenta (nymphes d'Alcina), Ariel (génie d'Astramond), Angelot (un des démons d'Alcina), Scudero (écuyer de Rinaldo). Choeurs des marins, des génies invisibles d'Astramond, des génies invisibles d'Alcina, quelques serviteurs difformes d'Alcina.

Acte I

Rinaldo, qui est à la recherche de Bradamante, débarque avec Scudero sur l'île de la Joie, après avoir essuyé une tempête qui aurait pu leur être fatale. Ils sont accueillis par des voix mystérieuses qui leur souhaitent la bienvenue et les amènent au palais d'Alcina. Alcina leur donne une épreuve à accomplir pour pouvoir bénéficier d'un plaisir éternel sur l'île : aller défier le magicien qui règne sur l'autre partie de l'île. L'acte s'achève sur une longue scène comique : Scudero, d'abord, demande à manger et à boire aux nymphes, puis, rassasié, batifole avec elles. Ne pouvant choisir celle à qui donner son cœur, il accepte le jeu des nymphes en promettant de respecter le choix du hasard, sous peine de perdre les oreilles et les jambes. Les nymphes lui bandent les yeux et il lance une couronne pour choisir sa bien-aimée. Mais, entre-temps, les nymphes ont introduit dans leur ronde « Malfatta ». Elles se jouent de Scudero qui lance la couronne vers la nymphe monstrueuse et se doit de respecter ses engagements.

Acte II

Bradamante, hôte d'Astramond, se lamente d'être séparée de Rinaldo. Astramond paraît et lui annonce que son amant va subir plusieurs épreuves qui décideront de sa fidélité et de sa valeur. Devant l'impatience de la jeune femme, il décide de la transporter par magie

dans le royaume d'Alcina. Par ailleurs, il envoie Ariel, son génie, rappeler à Rinaldo son amour pour Bradamante, de peur que celui-ci ne cède à la tentation. Bradamante se réveille sous un chêne et entend des voix de jeunes femmes qui se plaignent des pouvoirs d'Alcina : elles ont été transformées en rocher ou en arbre. Alcina demande à ses nymphes de lui amener Bradamante, puis elle demande à Rinaldo de faire le serment d'affronter son adversaire (il ne sait pas encore qu'il s'agit de Bradamante) et ils se déclarent un amour réciproque. À cet instant arrive Bradamante qui implore Rinaldo de la suivre. Celui-ci hésite et, pour le serment donné, sort son épée contre elle. Elle s'enfuit en déclarant qu'elle ne souhaite plus le revoir.

Acte III

Le troisième acte débute sur la joie de Rinaldo, causée par la multiplication des plaisirs sensuels. Mais le génie vient rappeler à l'esprit du chevalier le nom de Bradamante, ce qui met Rinaldo dans une situation de dilemme : la foi et la fidélité contre le plaisir et l'immortalité. Ariel surgit et offre l'anneau magique à Rinaldo, qui se rend compte de la fausseté des plaisirs sensuels. Rejoint par Scudero, qui lui raconte le tour joué par les nymphes, ils décident de quitter l'île. Bradamante, désespérée, erre dans la montagne. Elle rencontre un ermite qui veut l'emmener dans un couvent pour oublier ses peines. Elle commence à le suivre, malgré ses hésitations, lorsque surgit Astramond qui lui annonce l'arrivée prochaine de Rinaldo et dévoile la véritable identité de l'ermite, un serviteur d'Alcina.

Alcina et Rinaldo se battent après que Rinaldo a fait part de sa décision de la quitter (« Zittre, von Alcinas Rache »). Alcina fait paraître des monstres qui disparaissent à l'arrivée de Bradamante et d'Astramond sur un nuage.

Alcina, farsa giocosa per musica in un atto di [?], Venezia, Fenzo, 1800 (balli di Giovanni Monticini, musica di Pietro Carlo Guglielmi, scenario di Giuseppe Camisetta, Teatro Venier)

Attori

Alcina, Jormes (viaggiatore inglese), D. Corbolo (viaggiatore napoletano), Conte Filigrana (viaggiatore toscano), Baron Mamoski (viaggiatore polacco), D. Ribera (viaggiatore spagnolo), Lesbia (cameriere e custode dei giardini d'Alcina), Clizia (altra cameriera di Alcina), marinari, servitori.

La scena è nell'isola d'Alcina.

La musica è del celebre sig. Pietro Carlo Guglielmi, romano.

Les quatre naufragés (Jormes, D. Corbolo, Filigrana, et D. Ribera) accostent sur l'île où les deux suivantes d'Alcina goûtent la nature dans le frais matin. Après une première phase d'observation où, voyant les deux nymphes, ils se croient au paradis, « nell'altro mondo », les voyageurs racontent leurs aventures et constatent qu'ils ont perdu le cinquième passager, le baron polonais Mamoski. Cette allusion rappelle à Lesbia qu'elle avait aimé un Polonais à Naples et qu'elle a perdu sa trace. Les jeunes femmes leur apprennent qu'ils sont dans le domaine d'Alcina, qu'ils connaissent bien comme « strega » et « maga » qui change les hommes en pierre et en bête. Leur premier mouvement est donc la terreur et la fuite. Ils regrettent leur voyage mais finissent par suivre les deux beautés jusqu'au palais d'Alcina. On découvre la magicienne à sa toilette, prise de mauvais pressentiments dont elle essaie de se débarrasser en pensant à ses pouvoirs, liés à sa vertu. Les voyageurs se présentent comme émissaires de leurs villes ou pays respectifs et elle les loge dans l'aile de son palais qui accueillit jadis l'illustre Ruggero. Elle rend les honneurs à l'Anglais et au Napolitain mais laisse de côté le Toscan qui s'indigne auprès de Clizia de ne pas être traité à sa juste valeur. Elle s'étonne du comportement de ces hommes qui avaient formulé le vœu de résister à la séduction de la magicienne. Tandis que l'Anglais et le Napolitain tombent dans ses filets et répondent à son invitation aux armes pour prouver leur bravoure alliée à l'amour, à l'instar de Ruggiero, l'homme idéal pour la magicienne, D. Ribera se tient à l'écart pour résister à la belle. Alcina leur propose de se divertir avant le dîner et elle chante avec Jormes tandis que le Comte Filigrana et Corbolo jouent de la musique, donnant des signes d'impatience, jusqu'à ce que le comte devienne fou. La magicienne donne l'ordre de l'enchaîner. Mamoski arrive enfin et retrouve son amour de jeunesse, Lesbia. Ils croisent le comte qui a réussi à s'échapper et Corbolo qui craint à tout moment d'être transformé en buffle ou en âne. Mais Mamoski détient la clé des enchantements d'Alcina sur un papier donné par Lesbia : il faut aller couper une mèche de ses cheveux pour détruire ses enchantements. Mais comme aucun d'entre eux n'a le courage de s'en charger, ils décident d'y aller tous les trois la nuit suivante. Entre-temps, Lesbia s'amuse avec Corbolo et lui donne une leçon sur les femmes. Paradoxalement, à la scène suivante, c'est la magicienne qui doute de son pouvoir et craint de perdre Jormes. Clizia rapporte le projet de la magicienne : utiliser un petit tour pour faire boire les voyageurs à la fontaine de l'oubli. Le comte, Corbolo, et D. Ribera boivent, et, croisant le baron Mamoski, ils se prennent pour Didon, Jarba, roi des Maures, et Schiesone, un astrologue et magicien de Trévis, célèbre à l'époque. Le baron menace Alcina de détruire son royaume,

mais elle lui promet de renoncer à la magie par amour pour Jormes et l'épouse, libérant les autres voyageurs.

Le bestie in uomini, dramma giocoso per musica in due atti, de Angelo Anelli, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1812 (musique de Giuseppe Mosca, La Scala)

Attori

Alcina, fata e signora dell'isola del Piacere (la signora Maria Marcolini), Damigelle confidente d'Alcina, Carlotta (la signora Orsola Fei), Fiammetta (la signora Carolina Gerbini), Gandolfo, araldo e referendario d'Alcina (il signor Pietro Vasoli), Riccardo, disertore che s'innamora d'Alcina (il sig. Claudio Bonoldi), Pasquino, che fa il pedante (il sig. Antonio Parlamagni), Marforio, che fa il cinico (il sig. Filippo Galli), Cori e comparse di scioperanti, di trasformati, di maghi, di caffettieri, parrucchieri, e granatieri, di damigelle e cameriere d'Alcina, e d'alcune guardie.

La scena si finge nell'isola del Piacere.

Acte I

Marforio et Pasquino sont des boutiquiers errants, qui ont abandonné leur commerce (respectivement cafetier, devenu philosophe en un mois, en écoutant ses clients et coiffeur, lettré à force de raser la barbe de gens de lettres). Riccardo a préféré l'Amour à Mars, s'arrête pour se reposer dans un lieu désert, à la lisière d'un bois. Ils s'endorment, bercés par le doux chant des oiseaux. Gandolfo trouve ces trois fous et projette de les amener au palais pour divertir Alcina. La magicienne apparaît à sa toilette : elle est lasse de changer les hommes en bêtes et voudrait en trouver un à épouser. Riccardo arrive et elle voudrait faire de lui un soldat d'honneur, un homme en somme. Gandolfo explique aux aventuriers qu'Alcina, suivant les commandements du maître des magiciens, Démogorgon, a décidé d'inverser ses enchantements et de changer désormais les bêtes en hommes. Les personnages fêtent l'arrivée d'une *foccaccia*, goûter qu'a fait apparaître Alcina dans sa bibliothèque, en dansant le *tacca tacca*, qui est, comme l'explique une note dans le livret, une danse effectuée par les masques vénitiens pour le dernier jour du Carnaval.

Acte II

L'acte s'ouvre dans la bibliothèque où s'est terminé le premier. Pour se moquer d'eux, Alcina demande aux pseudo-lettrés de servir de précepteurs à Riccardo, et ils se livrent à une cocasse leçon de philosophie. Alcina, aidée d'une troupe de magiciens, brûle des livrets et

demande divers objets dont « les ampoules d'Astolfo, qui rendent la raison à qui l'a perdue ». Mais elle est impuissante à pratiquer son art tant qu'elle s'entiche de nouveaux amants, comme le grenadier. Elle regrette ce point faible, commun à toutes les femmes. Mais elle garde son projet de faire de lui un homme, contrairement à ceux qui pensent qu'elle est folle : elle a changé et transforme désormais les bêtes en hommes. Chacun doit faire son métier et la dernière scène se déroule sur une place de la ville où ils sont transportés par enchantement. Retrouvant leurs boutiques respectives, les deux « bêtes » rendent hommage à celle qui les a changés en hommes.

Alcina e Ruggiero, ballo eroico in quattro atti, composto dal sig. Luigi Dupain, in La prova di un'opera seria, melodramma giocoso in due atti, Milano, Giacomo Pirola, 1805 (musique de Ferdinando Pontelibero, Regio teatro alla Scala), p. 39-47.

Personaggi

Alcina, Ruggero, Melissa, Bradamante, Astolfo, Morgana.

Amore, geni, ninfe, furie, guerrieri d'Alcina, guardie d'Alcina.

Mutazioni di scene : Atto I : tombe de Merlin/le reste : île d'Alcina.

Acte I

Oracle de Merlin, consulté par Bradamante qui apparaît en lettres de feu :

Quel Ruggero che sposo
Il fato a te destina
Languè in ozio amoroso
Nell'isola d'Alcina

Apparition de Melissa, elles partent.

Acte II : Giardini incantati

Amour d'Alcina e Ruggero. Astolfo, jaloux, est changé en myrte. Ruggero supplie Alcina de le faire revenir à son état premier, ce qu'elle accepte. Danse collective avant la chasse. Arrivée de Bradamante et de Melissa.

Acte III : Luogo alpestre

Les chasseurs se dispersent dans les bois. Ruggero, à la recherche d'une proie, tombe de sommeil. Le charme de Melissa agit comme une « benda d'oblio tolta dalla sua fronte ». Il se réveille, exprimant la surprise, la honte, et se réconcilie avec Bradamante. Arrivée d'Alcina. Melissa et Bradamante se cachent après avoir donné l'anneau magique.

Acte IV : Reggia d'Alcina, con superbo banchetto

Cérémonie des guerriers, génies, nymphes. Arrivée de Melissa et Bradamante pendant le banquet, avec les armes de Ruggero. Surprise d'Alcina, l'anneau enchanté la neutralise, et elle sombre dans le désespoir. Départ des amants. Transformation du palais en une horrible plage, par Melissa, qui demande aux furies de tourmenter Alcina qui voit les autres partir et « sprofonda desolata negli abissi d'Averno ».

Bradamante e Ruggiero, ballo romantico in cinque atti, composto e diretto da Gaetano Gioja, fa parte del melodramma serio Aspasia ed Agide, Milano, Giacomo Pirola, 1824, p. 41-54 (musique de Luigi Romanelli, La Scala)

Personaggi/ballerini

Ruggero (sig. Nicola Molinari), Bradamante (signora Antonia Pallerini), Alcina, maga (signora Gaetana Quaglia), Melissa, maga (signora Maria Bocci), Atlante, vecchio mago (sig. Giuseppe Bocci), Brunello (sig. Giovanni Baranzoni), Nelfi, confidente di Alcina (signora Amalia Pizzi), Guerrieri, Paladini, Ninfe, Amorini, Geni di Alcina.

La musica è di vari rinomati maestri.

Acte I

Nous sommes devant le château d'Atlante, en haut d'une montagne escarpée. Bradamante enlève l'anneau magique à Brunello qu'elle a capturé, puis le détache. Elle s'approche du palais enchanté et défie Atlante, qui dévoile son bouclier magique. Elle ferme les yeux, mais feint de tomber à terre. Le magicien, qui la croit vaincue, s'approche et elle le capture. Elle pourrait le tuer, mais sa vieillesse suscite sa pitié et elle se contente de l'attacher à un arbre. Son palais disparaît, libérant tous les chevaliers qui y étaient prisonniers. Profitant de la cohue, il s'échappe, récupérant ses attributs magiques. Ruggero s'empare de l'hippogriffe et s'envole dans les airs, sous les yeux de la belle guerrière impuissante, qui comprend que le magicien a encore gagné. Désespérée, elle est consolée par Melissa qui la conduit vers la grotte de Merlino, pour consulter l'oracle du sage magicien.

Acte II

Bradamante, à son grand dam, voit apparaître, sur un des murs de la grotte, son Ruggero lové dans les bras d'Alcina et sa fureur n'est tempérée que par la confirmation de la part de l'oracle que l'infidèle finira, dans tous les cas, par être son époux. Un peu rassérénée, Bradamante accepte de confier l'anneau à Melissa pour aller sur l'île d'Alcina, mais insiste pour l'y accompagner.

Acte III

Alcina, afin de s'assurer de son emprise sur le cœur de Ruggero, l'invite à visiter son domaine pour en admirer les merveilles et se réjouit de la réticence de son amant à se détacher d'elle. Mais elle insiste et il part en compagnie de sa suivante Nelfi et Alcina les suit en se cachant. Bradamante et Melissa arrivent et les rencontrent. Nelfi, reconnaissant Melissa, veut informer sa maîtresse, mais la magicienne la fait disparaître et donne à Bradamante son apparence. Alcina arrive et s'enquiert de Ruggero auprès de « sa suivante ». Mais Bradamante, étouffée par la jalousie, ne sait que répondre ce qui éveille les soupçons d'Alcina. D'autres nymphes arrivent et elle leur pose la même question, se réjouissant que chacune lui réponde la même chose : le paladin est pressé de la revoir. Il arrive enfin et se jette dans ses bras. Bradamante ne pouvant réprimer sa jalousie, Alcina pense que sa confidente est amoureuse de Ruggero et l'éloigne en l'envoyant chercher les armes du chevalier, pour participer à une partie de chasse. Elle fait apparaître un trône somptueux et l'offre à Ruggero, en signe de possession de son cœur et de ses biens. Bradamante revient avec les armes que Ruggero retrouve avec plaisir. Alcina se rend compte du danger qu'elles représentent et reproche à sa « suivante » de les avoir apportées. Bradamante lui reproche d'avoir fait de Ruggero l'ombre du guerrier qu'il était. Excédée, Alcina trouve un autre prétexte pour éloigner sa « suivante » et lui demande de porter la peau de bête qui sert de manteau à Ruggero, à proximité du lieu de la chasse, près de la grotte où elle pratique ses sortilèges, afin de le lui remettre au cas où il aurait froid.

Acte IV

Bradamante, ravie, y voit une occasion de se retrouver seule à seul avec son amant. Alcina attire Ruggero vers la grotte et lui fait croire qu'il est seul avec Bradamante, se cachant pour les observer.

Acte V

Ruggero arrive et, s'inquiétant de ne pas voir Alcina, déclenche la fureur de Bradamante qui lui révèle la vérité, mais est vite arrêtée par une autre fureur, celle d'Alcina. Les deux amants se moquent de la belle guerrière et Alcina finit par la neutraliser en la pétrifiant. Melissa arrive, en se battant avec Ruggero, elle réussit à lui passer l'anneau au doigt. Il ouvre les yeux et invective Alcina. Melissa fait disparaître Alcina, délivre Bradamante du sortilège, fait apparaître son palais où elle unit les deux amants en mariage et l'acte se termine sur un défilé de leurs descendants.

IV. Rencontres au sommet¹

Les livrets de Grazio Braccioli pour Ristori et Vivaldi

Les livrets de 1713 et 1714 sont présentés comme identiques, il ne s'agirait que d'une simple réédition, comme Braccioli le dit dans la préface de 1714. Les seules différences résideraient dans la distribution et dans le frontispice².

Orlando furioso, dramma per musica del Dottor Grazio Braccioli, Venezia, Rossetti, 1713 (musique de Giovanni Alberto Ristori, Teatro Sant'Angelo)

Orlando furioso, dramma per musica, da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo l'autunno del 1713, del dottor Grazio Braccioli, consecrato all'illustrissimo sig. Marchese Scipione del Sale, Venezia, Rossetti.

Attori

Angelica (la romanina), Alcina (la vicentina)

La musica è del sig. Giovanni Alberto Ristori.

Argomento Al lettore

La pazzia di Orlando, per l'amore di Angelica, gli amori di Ruggiero con Bradamante, le fatucchiere e gli incanti d'Alcina sono così celebri nell'incomparabile poema di L. Ariosto principe fra tutti i poeti, che ad ogni straniero clima, non che alla nostra Italia, sono notissimi. Di loro ho dovuto formare un dramma, e per dire la verità non senza grande apprensione, ho impreso a scriverlo, da una parte mi si è parata avanti la difficoltà di accozzare insieme, in una sola azione, ed in un suol luogo, azioni appunto, e luoghi tanto fra di loro lontani. Dall'altra ho veduta che lo stare : appuntino attaccato alle invenzioni, che nel celebre libro del gran poeta sono meravigliose saria in un dramma sorsi riuscito in quella guisa, che apparirebbero le statue da valente architetto poste fu gli altri archi di qualche gran palagio reale, se di la si trasportassero su le basse volte di una fabbrica benché principesca ma di vastità e mole minore. Pure fattomi coraggio ho creduto potere dall'esemplare del così grande e maestoso edificio, tirare una copia di altro meno vasto, e grandioso, servendomi di quello nelle parti, che ho stimato dicevoli a questo, aggiungendo, levando, variando secondo ho giudicato opportuno alli due giudici troppo differenti che del primo forma l'orecchio nel solo udir raccontare e del secondo forma l'occhio nel vedere rappresentare. La sola isola di Alcina nelle vicinanze del di lei palazzo forma il luogo in cui l'azione si rappresenta, quantunque nel vasto poema ingombrino per così dir mezzo mondo le molte azioni da me ristrette nel dramma ad una sola il cui principio mezzo e fine sono l'amore la pazzia ed il risanamento d'Orlando. A questa servono di scorta e di strada per condurla a fine gli amori di

¹ Nous regroupons ici les intrigues qui continuent à confronter les deux groupes principaux de personnages, le trio autour d'Orlando et le trio autour d'Alcina, au-delà de l'esthétique baroque du XVII^e siècle qui, par le truchement de la magie, réunissait tous les personnages dans un même lieu. Dans ces livrets, le mélange des intrigues de l'Arioste est contemporain d'un plus grand développement des personnages, comme dans les œuvres qui ont fait le choix d'une focalisation grossissante d'un seul trio. Le livret de Pariati occupe, à ce titre, une position intermédiaire. Si son esthétique relève de la fête théâtrale basée sur un déploiement d'effets magiques, il présente déjà une caractérisation des personnages digne de l'*opera seria* telle qu'elle sera définie dans la deuxième moitié du siècle, au même titre que le livret de Saracynelli qui laisse entrevoir la femme derrière la magicienne Alcina.

² De nombreux airs sont également modifiés, sans que l'ordre des scènes et la structure globale n'en soient affectés.

Bradamante e Ruggiero, di Angelica e di Medoro, le varie inclinazioni di Alcina, e le diverse passioni di Astolfo. Ho conservati i caratteri degli attori introdotti quali me li ha somministrati il massimo poema e se pure ho alterato in parte quello d'Angelica l'ho fatto per mettere in risalto la spiritosa abilità dell'attrice che ne rappresenta il personaggio. Il compatimento ormai abituale della tua gentilezza alle molte mie debolezze che ti ho presentato mi fa sperare che non vorrai questa volta spogliarti della tua cortesissima discretezza per tollerare le molte mie imperfezioni se non troverai una magnificenza di stile rifletti che parlo da poeta drammatico cioè a dire che mi trasformo nella passione e nei sentimenti delli attori introdotti e ragiono con la loro favella. Questa apologica ragione è per me una protesta che se qualche empia massima troverai o sentirai sparsa nel dramma non è del mio, ma del cuore di chi parla o da scellerato per proprio carattere o da empio per sua religione. Vivi felice.

Orlando furioso, dramma per musica del Dottor Grazio Braccioli da rappresentarsi la seconda volta, Venezia, Rossetti, 1714 (musique de Vivaldi, Teatro Sant'Angelo)

Attori

Orlando, innamorato d'Angelica (il signor Anton Francesco Carli, virtuoso della serenissima gran principessa Violante di Toscana), Angelica, amante poi sposa di Medoro (la signora Margherita Gualandi detta la Campioli), Bradamante, sposa di Ruggiero, poi in abito di uomo sotto nome Aldarico (la signora Elisabetta Denzio), Alcina maga innamorata di Ruggiero (la signora Anna Maria Fabbri), Ruggiero, sposo di Bradamante e per forza d'incanto amante di Alcina (il signor Andrea Pacini), Medoro amante poi sposo di Angelica (la signora Girolama Valsecchi), Astolfo innamorato di Alcina (il signor Francesco Natali).

L'Adresse au lecteur est la même, comme les récitatifs, mais les airs sont modifiés.

Orlando finto pazzo, dramma per musica del Dottor Grazio Braccioli, Venezia, Rossetti, 1714 (musique de Vivaldi, Teatro Sant'Angelo)

Attori

Orlando (il signor Anton Francesco Carli, virtuoso della serenissima gran principessa Violante di Toscana), Ersilla regina maga, che dal Boiardo, e detta Falerina innamorata di Brandimarte, e di Origille creduta Odauro (la signora Margherita Gualandi detta la Campioli), Tigrinda innamorata d'Argillano (la signora Elisabetta Denzio), Origille innamorata di Grifone che si finge uomo sotto nome di Odauro (la signora Anna Maria Fabbri), Argillano campione eletto da Ersilla (il signor Andrea Pacini), Grifone innamorato di Tigrinda che si finge donna col nome di Leodilla (il signor Francesco Natali), Brandimarte amico di Orlando amato da Ersilla che si fa credere Orlando (il signor Andrea Guerri), Coro di sacerdote di Ecate e di ministri del tempio di Pluto. Coro di ninfe e di fauni.

L'azione del dramma è nel regno di Organa dove Ersilla dal Boiardo detta Falerina aveva l'incantato castello.

Le sujet de l'*Orlando finto pazzo*, comme le précise Grazio Braccioli dans l'*Argomento al lettore*, est tiré des chants 4 et 5 du livre II de Boiardo. Dans l'*Orlando innamorato*, le héros, accompagné d'Origille, rencontre une gentille dame qui lui donne les clés de l'avenir et du sortilège de Falerina. Il s'agit d'une autre magicienne¹ dont Orlando devra déjouer les tours dans son jardin enchanté. Les chants 4 et 5 sont donc dédiés aux tribulations d'Orlando dans ce domaine clos. Une fois l'enchanteresse neutralisée, il doit affronter un faune puis des géants, avant de réussir à détruire définitivement le jardin. Dans le livret de Grazio Braccioli subsistent l'idée de royaume enchanté et le personnage d'Origille. En revanche, la magicienne n'est plus Falerina mais Ersilla, reine du royaume d'Organa et ennemie d'Orlando et viennent s'ajouter les compagnons du paladin, Griffone et Brandimarte. L'objectif d'Orlando est le même que chez Boiardo : Angélique l'a chargé de détruire le royaume d'Ersilla qui, à l'instar de Falerina, prépare une épée magique destinée à réduire la puissance d'Orlando. De l'épopée au livret, les quiproquos amoureux et les travestissements viennent remplacer les personnages merveilleux. Ersilla ne reconnaît pas Orlando qu'elle fait sombrer dans un sommeil magique et tombe amoureuse de Brandimarte qui en profite pour sauver son compagnon : ils conviennent de cacher leur identité pour mieux tromper l'ennemi, mais Orlando commet l'imprudence de révéler son nom devant Argillano, le capitaine des gardes de la magicienne. Brandimarte tente alors de sauver la situation en prétendant que Orlando est un chevalier atteint de folie qui se prend pour le célèbre paladin. Mais Argillano ne s'y trompe pas et prévient Ersilla. Celle-ci parvient à attirer le paladin dans une grotte en créant un sosie de sa bien-aimée Angelica mais là encore, Brandimarte sauve son ami en se faisant passer pour lui. Ersilla, qui croit que l'homme dont elle est éprise n'est autre que Orlando, laisse éclater sa fureur. Le véritable Orlando, feignant toujours la folie, est laissé à la garde d'Argillano et tous deux sont prisonniers d'Ersilla lorsque le soleil disparaît : l'heure de la chute a sonné pour la magicienne, Orlando brise ses chaînes, libère Brandimarte et détruit la colonne magique du temple, anéantissant les pouvoirs d'Ersilla qui s'enfuit après avoir juré vengeance. Les autres personnages se pardonnent et les couples d'amoureux se marient.

¹ La magicienne Alcina, à l'honneur chez l'Arioste, est déjà présente chez Boiardo mais de façon très allusive. Elle n'apparaît que dans le livre II, chant 13 et 14, présentée comme la sœur de Morgana, à travers son domaine, château et jardin où règne l'illusion : « Alcina fu sorella di Morgana, /E dimorava al regno de gli Atarberi, /Che stanno al mare verso tramontana, / Senza ragione immansueti e barberi. / Lei fabbricato ha lì con arte vana / Un bel giardin de fiori e de verdi arberi, / E un castelletto nobile e iocondo, / Tutto di marmo da la cima al fondo » (livre II, chant 13, 55).

Orlando, dramma per musica, Venezia, Rossetti, 1727 (musique de Vivaldi, Teatro Sant'Angelo)

Attori

Orlando innamorato d'Angelica (la signora Lucia Lancetti virtuosa di S. A. S. la principessa Violante di Toscana), Angelica amante poi sposa di Medoro (la signora Benedetta Serosina virtuosa di camera di S. A. S. l'elettor palatino), Alcina maga innamorata di Ruggiero (Anna Girò), Bradamante sposa di Ruggiero poi in abito da uomo sotto nome di Aldarico (la signora Maria Caterina Negri), Medoro amante poi sposo di Angelica (il signor Casimiro Pignotti virtuoso di S. M. il re di Polonia, elettore di Sassonia), Ruggiero sposo di Bradamante (il signor Andrea Tassi), Astolfo innamorato di Alcina (il signor Gaetano Pinetti).

La musica è del signor Don Antonio Vivaldi maestro di cappella di S. A. S. il signor Principe Filippo Landravio d'Hassia d'Armestat¹.

Pour le synopsis, nous renvoyons à l'Argument de Chantal Cazaux².

***Le pazzie di Orlando, opera buffa/a new comic opera*³ de Carlo Francesco Badini, London, Griffin, 1771 (musique de Pietro Alessandro Guglielmi, King's Theatre)**

La scena si svolge in un'osteria.

Personaggi

Orlando (cavallier errante), Angelica (sposa di Medoro), Alcina (maga), Rodomonte (re di Algeri), Medoro ("petit-maître", marito di Angelica), Maccarone (cuoco, oste), Cetrina – sur la partition/Polpetta – sur le livret (figlia di Maccarone).

Acte I

Le premier personnage qui apparaît est Maccarone, aux fourneaux pour les jeunes mariés Medoro e Angelica, « à la mode de Paris ». Sa fille Polpetta, jalouxant les amoureux, rêve de se marier aussi. Mais au jardin, Angelica se plaint à Alcina de l'inconstance de Médor. Elle veut raviver sa flamme grâce à la magie. Mais Alcina l'en dissuade : pour être aimée, il faut aimer sincèrement. La scène suivante est une scène de ménage entre Medoro et Angelica. Medoro laisse libre cours à sa misogynie devant Rodomonte, qui n'attend que d'affronter Orlando. Devant l'auberge, se trouvent un bois et une fontaine où sont inscrits des mots : « Medoro felice-Angelica amante ». Orlando, qui cherche Angelica, lit et, tremblant,

¹ Remarquons que sur le livret de 1713 est mentionné Ristori alors qu'il n'y a aucune précision sur la musique dans le livret de 1714.

² AA.VV., *Orlando furioso*, Vivaldi, *L'Avant-Scène Opéra n°260*, 2011, p. 6-7.

³ Livret en anglais avec le texte italien en regard.

entre dans l'auberge. Si les jeunes mariés craignent l'arrivée d'Orlando, Medoro, lui, céderait volontiers sa femme au chevalier.

Acte II

Orlando s'en prend à l'Amour, responsable de tous les maux, tandis qu'Alcina courtise Rodomonte, qui est, lui aussi, amoureux d'Angelica, même si c'est à ses yeux un aveu de faiblesse. Orlando veut tuer Angelica qui réussit à l'émouvoir par un air et s'en va. Maccarone éloigne sa fille de Medoro, dont il se méfie. Angelica n'est pas jalouse de Polpetta, car elle déclare ne plus être plus amoureuse de l'ingrat Medoro. Nous quittons l'auberge pour la grotte d'Alcina, qui, armée de la tête de Méduse, veut se venger de l'indifférence de Rodomonte. Arrive Orlando qui l'affronte, elle le transforme en rocher, victime collatérale du destin, et part à la recherche de Rodomonte. Medoro, seul dans une chambre, est pensif. Angelica arrive et lui offre tout (royaume, amour) ou rien, mais il préfère la liberté. Angelica refuse la main de Rodomonte, vexé. Orlando, qui semble revenu de sa folie, est étonné que Maccarone demande à être payé. Il a, en effet, tout oublié, il ne reconnaît plus personne, à commencer par Polpetta. Angelica, furieuse contre Medoro, veut divorcer et se jette aux pieds d'Orlando, qui ne la reconnaît pas davantage. Mais il se montre intéressé par la proposition. Medoro commence par rire mais devant la menace de divorce, il parle de suicide, ce qui la radoucit, puis il lui promet fidélité. Dans la dernière scène, Maccarone a préparé les additions, les autres ont fait la paix et Alcina explique pourquoi Orlando avait tout oublié, victime de son enchantement.

Orlando paladino, dramma eroicomico di Nunziato Porta, Praga, Ferdinando Nobile di Schœnfeld, 1775 (musique de Pietro Alessandro Guglielmi, Regio Teatro di Praga)¹

Attori

Angelica (regina del Catai), Rodomonte (re di Barbaria), Orlando (paladino di Francia), Agricane (capo de Selvaggi), Medoro (amante corrisposto d'Angelica), Licone (pastore padre di Eurilla), Eurilla (pastorella), Pasquale (scudiero d'Orlando), Alcina, Caronte.

La scena si finge in un'isola nel mare Indo.

La musica è del celebre dottor Pietro Guglielmi.

¹ Reproduit en fac-similé dans Luciano Paesani, *Nunziato Porta, il fantasma dell'opera*, Roma, Aracne, 2007, p. 53-124.

Acte I

La scène s'ouvre sur la bergère Eurilla, assise en train de travailler en compagnie d'autres demoiselles, mais la quiétude à laquelle sont habituées les jeunes filles, est bruyamment troublée par l'arrivée d'un chevalier qui se présente comme Rodomonte, roi de Barbarie. Il est à la recherche d'un couple qu'il dit vouloir protéger de la folie déchaînée du paladin Orlando. Il s'agit d'Angelica, reine du Catai, et de son amant Medoro, tous deux en fuite loin d'Orlando, rendu fou par son amour non partagé par Angelica. Eurilla, épouvantée, le met sur la piste des deux amants. Angelica, dans sa cachette, ne trouve pas le repos face à son destin qui l'empêche de vivre en reine qu'elle est. Alcina la rassure, lui promettant sa protection : la magie la sauvera. Arrive Medoro qui apporte la terrible nouvelle : Orlando et son écuyer sont désormais proches. Dans un bois limitrophe, Rodomonte tombe sur Pasquale, l'écuyer et le provoque en duel, mais Pasquale n'est pas disposé à relever le défi. L'arrivée d'Eurilla sauve la situation. Elle dit qu'Orlando est à la recherche de Rodomonte, ce qui pousse ce dernier à courir au-devant du paladin, abandonnant Pasquale. Orlando, seul, invective son destin qui le condamne à la folie par amour, et montre sa détermination à trouver Angelica coûte que coûte. Angelica est en proie au désespoir, à cause de lugubres pressentiments sur la mort de Medoro. C'est Pasquale qui annonce, de façon imprévisible, l'arrivée d'Orlando, semant le désordre. Arrive Rodomonte, fébrile, à la recherche d'Orlando, et la prédiction d'Alcina lui annonçant sa défaite contre Orlando n'a aucun effet sur lui. Rodomonte affrontera Orlando mais ne sera sauvé que par l'intervention de la magicienne qui emprisonne Orlando dans une cage de fer.

Acte II

Alcina libère Orlando de sa cage, mais non de sa folie, ni de son mortel rival Rodomonte qui, le croisant dans un bois, le défie à nouveau. Ce sera encore une fois Eurilla qui empêchera le combat en annonçant la fuite d'Angelica et Medoro. Orlando se lance à leur poursuite. Medoro et Angelica se séparent, afin de brouiller les pistes. Medoro, proche de la côte, épouvanté par la présence d'un soldat, se réfugie dans une grotte voisine, après avoir demandé à Eurilla de dire à Angelica que sa fin est proche : il ne lui reste que le réconfort de l'amour de sa belle. Eurilla et Pasquale n'ont plus qu'à se convaincre du bien-fondé de leurs sentiments réciproques. Angelica, de son côté, en vient, après une longue errance à la recherche de son bien-aimé, à avoir la conviction qu'il est désormais mort. Elle ne voit d'autre issue que le suicide, en se jetant à la mer d'une falaise. Mais Alcina veille au grain et intervient en faisant apparaître son bien-aimé dans ses bras. Tout est bien qui finit bien, si ce

n'est qu'Orlando arrive, pour les empêcher de se retrouver. Alcina doit intervenir à nouveau, immobilisant le paladin par le recours à deux monstres qu'elle fait apparaître. La grotte d'Alcina sera désormais le refuge des deux amants ainsi que de tous les autres personnages, pour qu'ils soient témoins du funeste spectacle auquel la magicienne les invite. Alcina transforme Orlando en rocher. Les invités de la grotte trouvant sa punition trop cruelle, ils demandent à la magicienne de lui rendre sa forme première, ce qu'elle fait, mais le résultat est désastreux : il redevient le « furieux » qu'il était, sans que les deux métamorphoses précédentes ne lui aient laissé le moindre signe de réel changement, et il ne lui restera plus qu'à le faire disparaître complètement.

Acte III

Pour qu'Alcina puisse enfin avoir raison de la folie d'Orlando, en effaçant sa cause, elle a besoin de l'aide de Caronte et de l'eau du Léthé qui, passée sur le front du paladin, efface matériellement sa folle jalousie, faisant disparaître l'amour qui l'avait entraînée. Alors seulement les deux amants peuvent être heureux, tout est pardonné et oublié, et Pasquale et Eurilla peuvent se marier.

Orlando paladino, dramma eroicomico, 1782 (musique de Joseph Haydn, Teatro d'Esterhazi)¹

Attori

Angelica, regina del Catai (madama Bologna), Rodomonte, re di Barbaria (mons. Negri), Orlando, paladino (mons. Specoli), Medoro, amante d'Angelica (monsieur Braghetti), Pasquale, scudiero d'Orlando (Monsieur Moratti), Licone, pastore (mons. Dichtler), Eurilla, pastorella (madama Specoli), Alcina, maga (Mlle Valdesturla)

Tutti nell'attual servizio di S. A. il sigr. Principe Nicolo d'Estherazi di Galanta.

La musica è del signor Giuseppe Haiden, maestro di S. A.

La poesia è del sigr. Nunziato Porta.

Nous renvoyons au synopsis de Marc Vignal².

¹ Reproduit en fac-similé dans Luciano Paesani, *Nunziato Porta, il fantasma dell'opera*, Roma, Aracne, 2007, p. 135-201.

² AA.VV., *Orlando paladino*, Haydn, *L'Avant-Scène Opéra* n°42, 1982, p. 26-27.

V. Récits enchâssés et personnages secondaires

1. Olimpia ou la fidélité récompensée

Olimpia vendicata, drama per musica di Aurelio Aureli, Venezia, Nicolini, 1682
(musique de Domenico Freschi, Sant'Angelo)

Personaggi

Olimpia, principessa d'Olanda, Bireno, principe giovinetto di Zelandia, Oberto, re d'Ibernia, Alinda, sorella d'Oberto, Osmiro, principe di Scozia, Araspe, corsaro, Niso, servo di Bireno.

L'autore a chi legge

Il tradimento fatto da Bireno in amore ad Olimpia, fu invenzione del famoso Ariosto. La vendetta fatta dalla medesima contro il traditore suo amante è capriccio della mia debole penna. Se quello tanto diletta a chi lo legge nei canti di quel gradito poema, spero che questa non sia per dispiacerti, se vedrai a rappresentarla in canto, benché tra l'angustie di una piccola scena. Troverai in questo dramma stampato più d'un argomento perché havendomi l'Ariosto somministrato il titolo per il medesimo ho volluto a imitazione degl'istesso nel principio d'ogni atto spiegarti ristretto in un'ottava l'argomento di quello. Goderai l'armonia della soave musica del signor Domenico Freschi maestro di capella della cattedrale di Vicenza la di cui virtù se finora sulle scene ha sempre incontrato il tuo genio, spero ch'anco quest'anno sia per compiacerti. Brami curioso accertarti di ciò, ch'io t'esprimo ? Vieni a vedere, e ad ascoltar la rappresentazione del drama, non tralasciando però di compartire il solito benigno compatimento alle mie debolezze, dichiarandomi che le voci Fato, Destino, e altre simili sono semplici espressioni poetiche, non pretendendo in parte alcuna deviare dai sentimenti di buon cristiano, e vivi felice.

2. Rodomonte ou le dépit amoureux

Rodomonte sdegnato, dramma per musica de Grazio Braccioli, Venezia, Rossetti, 1714 (musique de Michelangelo Gasparini, Teatro Sant'Angelo)

Attori

Rodomonte, Re di Sarza, innamorato di Doralice, poi sposo di Aleria (il sig. Anton Francesco Carli), Doralice, figlia di Stordilano, Re di Granata, innamorata di Elbanio, poi sposa di Mandricardo (la signora Maria Giusti, detta la Romanina), Aleria, Reina delle donne omicide, innamorata di Armindo poi sposa di Rodomonte (la signora Elisabetta Denzio), Belisa, infanta di Galizia, sposa di Armindo¹, Armindo, giovane venturiero nel campo di Agramante, sposo di Belisa (la signora Margherita Faccioli, detta la Vicentina), Elbanio, altro venturiero nel campo di Agramante (La signora Agata Landi), Mandricardo, Re dei Tartari,

¹ L'interprète n'est pas précisé pour ce personnage.

amante, poi sposo di Doralice (il sig. Giambattista Minelli), Agramante, Re d’Africa (il sig. Pietro Ramponi), Licisco, Nigella (pastori), Voce d’Amore.

La scena è nella città di Alessandria, già regia delle donne omicide, e nelle sue vicinanze.

La musica è del sign. Michiel Ang. Gasparini.

Le scene, invenzione e pittura del signor Antonio Mauri.

Argomento all’amico lettore

L’universale continuato aggradimento che ha riportato per la tua amorevolezza per lo spazio di oltre quaranta recite il mio *Orlando furioso* mi ha incoraggiato a presentarti un nuovo dramma tratto da quel celebre poema dell’Ariosto, nel quale vedrai la gara di Rodomonte e Mandricardo per amore di Doralice, ed il barbaro costume delle donne omicide ridotti a quella maggior regolarità che può ricevere un tale oggetto ; e nell’episodio di Belisa ed Armindo, vedrai copiati (abbenché in altre avventure) i caratteri d’Isabella e di Zerbino, che luogo non volgare hanno nel nominato poema dell’Ariosto. Fingo che Agramante fuggito dal suo vincitore per via del mare fosse da’ venti contrari spinto con l’armata verso la soria nel Golfo di Lajazzo, dove il famoso poema mette il regno delle donne omicide, che seguito dall’armi del vittorioso, lo stesso Agramante cercasse l’alleanza delle donne sudette le quali per il loro politico fine si collegassero col di lui vincitore, che perciò Agramante mettesse l’assedio alla città di Alessandria, reggia delle medesime e fosse obbligato a decampare. Qui dò principio all’azione del mio dramma, e lo vado intrecciando con tre rinvoltimenti, senza però che pregiudichino alla unità. Opera Aleria con la forza dell’armi non solo, ma della magia che metto come ereditaria nel regno omicida, perloché dal meraviglioso non resta offeso punto il verisimile. Ho ridotto nell’atto terzo presso che tutti li miei attori a mischiarsi in un gioco in cui la mediocrità pastorale non farà cattiva armonia con la gravità dei personaggi reali.

Con tali varietà ho procurato (quanto permette la scarsezza del mio talento) di servire alla tua delicatezza, e ti assicuro che meno dispiacevole ti riescirà il dramma su il teatro, che nel libro ho scritto per piacere ad un pubblico in un dramma per musica, e non mi sono presentato in scena come scrittore di tragedia a meritarmi da’ soli letterati il nome di esato osservatore di regole.

A’ tempi di Aristotile e di Orazio a due soli capi si riducevano i poemi drammatici, al tragico cioè ed al comico, che senza musica (fuorché nei cori) si rappresentavano dalla natural favella degl’attori ma [...] ai tempi nostri sonosi trovate le pastorali non piccolo ornamento della drammatica poesia, ed i drammi per musica sono stata invenzione la più dilettevole che potesse rinvenire il buon gusto. In questi secondo la varietà de’ soggetti, talvolta non bene si adatta l’austerità delle regole tragiche, e purché non si dia di quelle trabocchevoli irregolarità che sconcionano il costume e danno nell’impossibile non che nel verisimile, egli è permesso allentar il freno e con qualche corda toccata a bello studio anche falsa, dare un più grazioso risalto all’armonia delle parti che denno piacere vedute ed udite in teatro, e non lette solo in un libro.

Lo stesso Orazio autorizza per vero questo sentimento [...] vale a dire che le regole non sono legami a chi scrive, ma sono dettate per dare un’idea a cui possa il giudizio aggiungere e levare secondo i soggetti che a maneggiare s’imprendono o i luoghi ove denno rappresentarsi. Vivi felice¹.

¹ Grazio Braccioli, *Rodomonte sdegnato*, Venezia, Rossetti, 1714, p. 8-9.

3. *Les Paladins* ou de l'infidélité

Les paladins, comédie-ballet en trois actes de Duplat de Monticourt, Paris, De Lormel, 1760 (musique de Rameau, Académie Royale de musique)

Acteurs chantants

Manto, fée (M. Pillot), Anselme, sénateur et tuteur d'Argie (M. Gélin), Argie, jeune italienne (Mlle Arnoud), Atis, paladin (M. Lombard), Orcan, serviteur d'Anselme et gardien d'Argie (M. Larrivée), Nérine, suivante d'Argie (Mlle Lemièrre), un paladin (M. Muguet), Paladins, Troubadours, Ménestrels, Serviteurs d'Anselme, Suivants de Manto, sous la forme de Chinois et de Pagodes.

La scène est dans le château d'Anselme et ses environs.

Pour le synopsis, nous renvoyons à l'argument de Michel Pazdro¹.

4. *Giocondo e il suo re, la sagesse de la maturité.*

Giocondo e il suo re, commedia musicale in tre atti di Giovacchino Forzano, Milano, Ricordi, 1923 (musique de Carlo Jachino, Milan)

Personaggi

Il Re Astolfo, Giocondo, Greco, il Messo reale, Paolo Guidi, Fiammetta, Ginevra, la Regina, Primo oste, Secondo oste, Terzo oste, Coro di ancelle, coro di cortigiani, coro di dame, un nano, un satiro, una ninfa, sei farfalle, armigeri e trombettieri del re.

Acte I

Le premier tableau présente les adieux déchirants de Ginevra et Giocondo qui se prépare à partir en voyage. Le chœur des servantes relaie la douleur de Ginevra, jalouse : le roi qui a appelé Giocondo vers lui, a la réputation d'un libertin. Giocondo jure fidélité à son épouse en acceptant le collier qu'elle lui tend, symbole de son amour. Mais au moment de le mettre, il le pose pour la soutenir alors qu'elle s'évanouit. Il est à peine parti qu'elle fait entrer Paolo Guidi par une porte secrète et l'embrasse.

Arrivé dans une auberge pour passer la nuit, Giocondo demande au messager du roi de lui expliquer la raison de son voyage. Il lui remet une lettre où le roi l'invite à venir se mesurer à lui en termes de conquêtes féminines car on dit qu'il est le seul, dans le royaume, à

¹ AA.VV., *Les Paladins*, Rameau, *L'Avant-Scène Opéra* n°219, 2004, p. 6.

pouvoir rivaliser en beauté avec son souverain¹. Giocondo s'indigne, et au moment de prendre à témoin le collier que lui a offert sa femme, se rend compte qu'il l'a oublié et repart au galop chez lui.

Le troisième tableau revient sur les lieux du premier. Giocondo découvre les deux amants endormis mais n'a pas le courage de tuer sa femme, il quitte la chambre sans les réveiller.

Acte II

Dans les jardins royaux, la cour assiste à une pantomime ridicule entre un satyre et une nymphe, puis des papillons et un nain qui sort d'un coffre et danse, déclenchant l'hilarité générale. Seul Giocondo déplore son sort : il aime encore l'épouse qui lui a donné des cornes, et envie le roi ... jusqu'à ce qu'il surprenne la reine batifolant dans un buisson avec le nain. Il laisse alors libre cours à sa joie et raconte son aventure au roi qui ne le croit pas, avant d'avoir vu de ses yeux le prodige. Ils se serrent la main et décident de se venger de la gent féminine et de rendre – œil pour œil, dent pour dent – ces infidélités en « cocufiant l'humanité »². Le roi invoque une raison d'état pour expliquer son départ et le chœur des dames de la cour relaie, comme au début de l'acte I, la douleur de l'épouse dont il loue « le grand amour ».

Acte III

Dans une auberge, Greco et Fiammetta s'aiment mais sont surpris par le père de la belle qui chasse l'amant, jugé indigne de sa fille pour laquelle il espère un meilleur parti. Arrivent les deux seigneurs en quête d'aventure : ils tombent sous le charme de la jeune fille et lui demandent de choisir l'un d'entre eux, ce qu'elle refuse, les choisissant tous les deux. Ils la couronnent reine de la sagesse, disciple de Salomon, et s'installent dans un ménage à trois.

Arrivés le soir dans une autre auberge, tenue – hasard de l'aventure – par Greco, les deux anciens amants feignent de ne pas se reconnaître, mais Fiammetta invente un stratagème pour qu'ils se retrouvent. Aux deux seigneurs qui se disputent son premier baiser, la jeune femme propose un jeu plus poétique que les dés : elle leur propose de l'attendre dans le noir et de laisser le sort décider du premier qui la touchera. Le malchanceux n'aura plus qu'à aller se consoler dans la contemplation du ciel étoilé au jardin. Elle entre dans la chambre entraînant Greco à sa suite ... tandis que Giocondo et le Roi se retrouvent nez à nez au clair de lune. D'abord furieux, ils pardonnent en écoutant le récit des amoureux. La comédie se termine par

¹ Tu del mio regno l'unico,/ si dice con certezza,/ sei che con me competere/ potresti per bellezza./ Perciò vo' misurarmi/ e gareggiar con te :/ a chi più donne avrà ti sfida il Re, p. 14.

² *Ibid.*, p. 31.

un quatuor où les jeunes amants se jurent fidélité, tandis que les grands seigneurs décident de rentrer au bercail, puisque tout compte fait, toutes les femmes sont pareilles¹.

5. *Ariodante et Ginevra* ou les amants éternels

***Ginevra, principessa di Scozia, dramma per musica* d'Antonio Salvi, 1708, Firenze, Albizzini (musique de Giacomo Antonio Perti, Villa di Pratolino/Palazzo Pitti)**

Attori

Re di Scozia (padre di Ginevra), Ginevra (amante di Ariodante), Ariodante (principe vassallo), Lurcanio (suo fratello, amante di Dalinda), Dalinda (dama principale di Scozia, innamorata di Polinesso), Polinesso (Duca d'Albania), Odoardo (Consigliere del Re).

La scena si finge in Edemburgo, metropoli della Scozia.

Acte I

Ginevra exprime son amour pour Ariodante à Dalinda, d'abord jalouse car elle croit que sa maîtresse aime Polinesso, comme elle. Mais le malentendu est dissipé à la fin de la scène. Polinesso déclare son amour à Ginevra, qui le repousse. Dalinda essaie de dissuader Polinesso d'aimer Ginevra en lui révélant ses inclinations et celles de sa maîtresse. Polinesso lui dit n'avoir soif que de pouvoir. Polinesso fomenté son plan et fait l'éloge de la dissimulation dans son air de sortie. Ce n'est qu'à la scène 5 qu'intervient enfin un duo d'amour entre Ginevra et Ariodante. Le roi bénit leur amour et annonce des fiançailles pour le lendemain. Il dit à Ariodante qu'il lui offre ce qu'il a de plus cher. Après un air de félicitation d'Odoardo, Polinesso dit à Ariodante qu'il est l'amant de Ginevra et qu'il est prêt à le lui prouver. Il demande à Dalinda de lui donner un rendez-vous nocturne, vêtue en Ginevra pour lui permettre une forme de catharsis afin de renoncer à son amour. Effrayée, elle lui rappelle la dure loi du pays, mais accepte par amour. Lurcanio déclare son amour à Dalinda qui lui dit qu'elle n'en est pas digne. Lurcanio pense demander à son frère d'intercéder en sa faveur auprès de Dalinda.

Acte II

Ariodante croit reconnaître Ginevra et veut se tuer, mais son frère l'en empêche et crie vengeance. Ariodante se sent mourir de douleur mais, une fois ombre, il reviendra hanter l'infidèle, ce qu'il exprime dans le fameux air *Scherza infida*. Polinesso s'excuse d'avoir insulté Dalinda, qui lui pardonne. Il chante sa haine de la vertu dans une ode à la tromperie.

¹ Poiché gira e rigira/ son tutte eguali,/ tener la propria moglie. Sarà il minor dei mali !, *Ibid.*, p. 61.

Odoardo annonce au roi la terrible nouvelle : Ariodante s'est jeté à l'eau en disant à son serviteur de rapporter à Ginevra la raison de sa mort : il a « trop vu ». Odoardo chante la fragilité de la fortune. Ginevra a passé une nuit atroce, elle pressent une catastrophe tandis que Dalinda est aux anges. Le roi annonce la nouvelle à sa fille qui perd connaissance. Lurcanio vient demander réclamation au roi abasourdi. Dalinda, affolée, vient rapporter au roi le désespoir de Ginevra. Celui-ci part en voyant sa fille et en lui disant tout haut qu'elle n'a pas pu manquer à la pudeur. Ginevra sombre dans le désespoir, Dalinda est impuissante à la consoler. La suivante se demande la raison de ces bouleversements et s'il y a un lien avec son déguisement. Polinesso a peur d'être découvert et il est prêt à accomplir un forfait pire encore pour cacher sa première faute. Dalinda a tout compris et tremble d'être découverte, elle accepte d'aller se cacher chez Polinesso, accompagnée de ses deux serviteurs, car il promet de tout révéler. Un aparté nous révèle que Polinesso projette en réalité de faire tuer Dalinda.

Acte III

Odoardo vient chercher Ginevra pour la mettre en prison mais elle veut voir son père avant. Il compatit. Dalinda est sauvée par Ariodante qui vient au secours de Ginevra bien qu'il la croie coupable : il veut la sauver et mourir sous ses yeux, car Amour l'a empêché de se tuer. Dalinda lui révèle toute la vérité et laisse éclater sa colère contre Polinesso. Odoardo essaie de convaincre le roi de l'innocence de sa fille. Celui-ci décide de s'en remettre aux armes : si un chevalier ne se présente pas pour défendre sa fille, elle mourra, sinon il obtiendra la fille et le royaume. Polinesso se propose comme défenseur de la belle. Le roi resté seul donne libre cours à sa peine. Il annonce à Lurcanio le duel, dont celui-ci se réjouit, assoiffé de vengeance. Après des adieux déchirants du père à sa fille, Ginevra préfère mourir plutôt que d'être défendue par Polinesso. Lurcanio blesse mortellement Polinesso, le roi désespéré se lève pour aller défendre sa fille, quand Ariodante arrive et révèle tout. Odoardo arrive et annonce que Polinesso vient de mourir, en avouant sa culpabilité et en innocentant Dalinda. Elle s'apprête à tout révéler, mais le roi et Ariodante courent à la prison libérer Ginevra. Lurcanio renouvelle ses serments à Dalinda, même si elle lui avoue son amour passé. Après une scène où on assiste au désespoir de Ginevra dans sa cellule, cette dernière épouse Ariodante, dans la liesse générale, et Dalinda, Lurcanio.

Ariodante, drama per musica del Dottore Antonio Salvi, Fiorentino, Venezia, Marino Rossetti, 1716 (musique de Pollarolo, San Giovanni Grisostomo)

Attori (disparition d'Odoardo)

Virtuosi la signora Marianna Benti Bulgarini detta la Romanina e la sig. Faustina Bordoni, serva attuale e virtuosa di camera del serenissimo elettore palatino, il sig. Francesco de' Grandi e il sig. Francesco Guicciardi, virtuosi di S. A. S. di Modena.

Il s'agit de la reprise du précédent, nous revenons sur les modifications, lorsqu'elles nous paraissent significatives, dans le corps du texte.

Ariodante, opera¹, London, T. Wood, 1734 (Theatre Royal in Covent-Garden)²

Dramatis personae

The King of Scotland, father of (Mr. Waltz), Genevra, promis'd in marriage to (signora Strada), Ariodante, vassal prince (signor Carestini), Lurcanio, his brother (Mr. Beard), Polinesso, duke of Albany (signora Maria Negri), Dalinda, a lady of the court, secretly in love with Polinesso (Mrs Young), Odoardo, favorite of the King (Mr Stopelaer)

The argument

The king of Scotland having promis'd his own daughter Genevra in marriage to Ariodante, a prince of approved valour, and distinguish'd merit, Polinesso, a proud, ambitious man, and of a wicked nature, sought, by a fraud, to break that fair union, with a design thereby to gain himself the crown, in the manner we here see. The foundation of this story is taken from the fifth book of Ariosto, and is somewhat alter'd, to give the greater force to the passions of the actors, and a more extensive field of variety to the music.

The scene is in Edenburgh, and the neighbouring parts.

Pour le synopsis, nous renvoyons à l'Argument de Michel Pazdro³.

Ariodante, mis en musique par Cristoforo Wagenseil, en 1745.

Mutazioni di scene, d'invenzione e direzione del sig. Romualdo Mauro.

Attori : Donaldo, re di Scozia, Ginevra, (la sig. Catterina Aschieri virtuosa di S. A. serenissima il sig. Duca di Modena), Ariodante, Dalinda (principessa in corte), Lurcanio, Polinesso.

La musica è del sig. Cristoforo Wagenseil compositore di musica in attuale servizio di Sua Maestà Imperiale la Regina d'Ongheria e Boemia.

¹ Pour *Ariodante* et *Alcina*, contrairement à *Orlando*, le nom de Haendel n'est pas mentionné.

² Reproduit en fac-similé dans Ellen T. Harris, *The librettos of Handel's operas*, New-York, Garland, 1989, vol. 7, p. 105-151 (*Ariodante*, 1734).

³ AA.VV., *Ariodante*, Haendel, *L'Avant-Scène Opéra n°201*, 2001, p. 8-9.

I balli sono d'invenzione e direzione di Monsieur Lovii Jovan de Valois.

Il vestiario è del sig. Natale Canciano.

Ginevra, mis en musique par Ferdinando Bertoni, en 1753 (Teatro San Samuele)

Nouvelle musique, nouvelle chorégraphie, nouveaux décors mais même « vestiario » :
Natale Canziani.

Nouveaux acteurs : Ginevra (la sig. Anna Medici, virtuosa di S. A. S. la Duchessa di Massa, principessa ereditaria di Modena), Ariodante (il sig. Ferdinando Tenducci, detto Senesino).

Ginevra di Scozia, ballo tragico-pantomimico in cinque atti composto per la prima volta da Urbano Garzia, Piacenza, Guastalla, 1797, intermède au dramma giocoso L'indolente (musique de Francesco Gnecco, Teatro di corte di Parma)

Personaggi

Il re di Scozia, Ginevra, Ariodante, Lurcanio, Polinesso, Dalinda (confidente).

Acte I

C'est le retour triomphant d'Ariodante dans la salle du trône. Dans les appartements de Ginevra, les transports entre la princesse et Ariodante sont interrompus par Polinesso, qui les salue, mais foment de sombres projets et feint d'aimer Dalinda pour les servir. Il tente de convaincre Ariodante que Ginevra est sa maîtresse, mais celui-ci proteste en montrant une lettre de Ginevra. Polinesso donne rendez-vous à Dalinda en lui demandant de se vêtir comme sa maîtresse, après quelque hésitation, elle promet tout.

Acte II

De nuit, Ariodante arrive sur un pont, avec son frère, ils voient la scène du balcon. Ariodante veut se tuer, son frère le retient, mais il court vers le fleuve et disparaît. Polinesso s'enfuit.

Acte III

Dans les appartements de Ginevra, on lit la dure loi du pays. Tous pleurent, sauf Polinesso. Arrive Lurcanio qui accuse, il raconte ce qu'il a vu et montre la loi, que le roi promet d'appliquer. Polinesso, promettant de tenir ses engagements, persuade Dalinda de l'attendre dans sa maison de campagne pour l'épouser. Elle le croit et part, tandis qu'il ordonne à ses serviteurs de la tuer. Polinesso est heureux de s'être vengé du mépris de Ginevra.

Acte IV

Dans une sombre forêt, un ermite annonce à Ariodante la mort prochaine de Ginevra. Il se prépare à partir. Arrive Dalinda qui supplie les sicaires de l'épargner. Ariodante la sauve, mais ne l'écoute pas et part pour la ville.

Dans les appartements de Ginevra, arrivent le roi et Polinesso. Ginevra accable Polinesso de reproches et demande pardon à son père. Lurcanio arrive, demandant la mort de Ginevra, mais Ariodante se présente pour la défendre, masqué. Le roi les laisse seuls, Ginevra raconte son histoire, Ariodante, attendri, ne sait que penser mais n'a pas le temps de se dévoiler qu'il est appelé au combat par les trompettes de la cour.

Acte V

Le combat commence, quand Dalinda arrive, essoufflée. Polinesso, surpris lui intime l'ordre de se taire, mais elle raconte tout. Ariodante, furieux, tue Polinesso et, seulement à la fin, enlève sa visière, dans la liesse générale.

Ariodant, drame en trois actes en prose mêlée de musique, par Hoffman, Paris, Ballard, 19 Vendémiaire an 7 [1798] (musique de Méhul, Théâtre Favart)

Personnages

Edgar, prince de l'ancienne Écosse, Ina, fille d'Edgar, Othon, prince hibernien, Ariodant, simple chevalier, amant d'Ina, Lurcain, frère d'Ariodant, Dalinde, suivante d'Ina, Deux brigands, Hommes et femmes de la cour d'Edgar, Juges, Soldats.

La scène est dans le château d'Edgar.

Acte I

Othon attend la réponse d'Ina et devient furieux lorsque Dalinde lui apporte le message et lui extirpe le nom de son rival. Il possède un portrait de la belle, qu'un artiste a fait à son insu, ainsi que des lettres où elle lui laissait entendre que tout espoir n'était pas vain. Ils voient Ariodant rejoindre les appartements d'Ina. Othon tente de rassurer Dalinde, mais il ne fait que la terroriser davantage. Il essaie de convaincre Edgar de lui donner ce que sa fille lui refuse, mais le père considère qu'elle est libre de ses choix. Après avoir reproché à Edgar son manque d'autorité, il prépare sa vengeance et force Dalinde à l'aider. Ina raconte à Ariodant qu'Othon aussi a demandé sa main, mais elle lui assure sa fidélité. Othon, qui les rencontre dans le jardin, insulte Ina et se prépare à combattre Ariodant en duel. Il lui donne rendez-vous à minuit tandis qu'Edgar et la cour appellent Ina à les rejoindre pour des festivités.

Acte II

Ina essaie de dissuader Ariodante de se battre en duel. Elle lui donne, en gage de son amour, un ruban qu'il attache à son épée. Othon effraie Ina en lui prédisant son malheur. Lurcain se prépare à aider son frère en rassemblant des amis, au cas où Othon viendrait accompagné de sbires. Le traître arrive et tente, en vain, de convaincre Ariodant qu'Ina est infidèle en lui montrant le portrait et les lettres. Ensuite, tout le monde observe la scène du balcon, et la culpabilité d'Ina leur paraît évidente. Ariodante s'en va. Othon éloigne Dalinda. Lurcain accuse Ina devant le roi, tandis que la cape d'Othon est découverte dans les appartements de sa fille.

Acte III

L'acte s'ouvre sur le désespoir du roi. Othon, lui disant qu'il peut tout arranger, demande à voir Ina et tente de la persuader de devenir son épouse, lui proposant de sauver les apparences en feignant d'être déjà mariés, mais elle refuse. Othon s'étonne qu'elle ose résister, puis paie des sicaires pour tuer Dalinde. Mais Ariodant les surprend alors qu'ils partagent l'argent. Il feint de venir comme témoin pour le procès, souhaitant donner à sa vengeance un éclat solennel, et ne dit rien. « Ina » voilée est sur le banc des accusés. Elle ne répond rien pour sa défense, quand Othon se lève en disant à l'assemblée qu'ils étaient mariés et qu'il l'avait caché en raison d'un léger différent avec Edgar. Alors la jeune femme lève son voile et il s'agit de Dalinde qui révèle la vérité. Ariodant se pose alors en défenseur de son innocence, retrouvée grâce à son repentir. Lurcain tue Othon et Edgar donne sa fille à Ariodant.

Ginevra ed Ariodante, dramma tragico per musica di Giacomo Tritta, Napoli, Stamperia Flautina, 1801 (musique de Domenico Piccinni, San Carlo)

Mutazioni di scene¹ : I Grande salle d'armes, entre les appartements du roi et de Ginevra/ Chambre du palais /Extérieur du palais royal et pont avec un fleuve/ Salle du début ; II Salle d'armes/ Grande cour du palais royal avec une tour/ Amphithéâtre avec gradins où est assise la foule-trône-bûcher.

Attori : Ginevra (Caterina Angiolini), Dalinda (Angelina Albertini), Re di Scozia (Domenico Mombelli), Ariodante (Francesco Fasciotti), Polinesso (Ludovico Olivieri), Lurcanio (Francesco Antonio Vallée).

¹ Frontespizio : *Ginevra ed Ariodante*, dramma tragico per musica di Domenico Piccinni, da rappresentarsi nel real teatro di San Carlo nel dì 13 di agosto 1801 per festeggiarsi la nascita di S. M. la regina ed alla real maestà di Ferdinando IV. Napoli, stamperia flautina, 1801.

Musique de Giacomo Tritta, maestro di cappella napoletano della pietà dei Turchi.

Acte I

Polinesso assiste au triomphe d'Ariodante qui a tué Usnorre et qui ramène son armure gigantesque. Aparté de Polinesso. Le roi espère le mariage de sa fille avec Ariodante. Tout le monde se retire. Ginevra et Ariodante parlent de l'amour et de leur peine d'avoir été séparés pendant la guerre. Dalinda révèle à Polinesso l'amour de Ginevra pour Ariodante. Polinesso donne rendez-vous à Ariodante, la nuit au bord du fleuve. Ginevra revient, accompagnée du roi, qui consent au mariage, mais déjà Ariodante doute de sa fidélité. Dans une chambre du palais, Polinesso dévoile à Dalinda ce qu'il attend d'elle. Il l'assure que cela ne nuira pas à sa maîtresse. Après avoir résisté un peu, Dalinda accepte à cause de l'emprise qu'il a sur son cœur. Ginevra demande à Ariodante pourquoi il a changé de comportement, mais il doit s'en aller. Ariodante, seul, suspecte un piège et demande à son frère de l'accompagner. Polinesso place deux sentinelles qui devront lui faire un rapport. Avant même que Lurcanio se cache, « elle » apparaît sur le balcon. Ariodante se jette dans le fleuve, après avoir essayé de se tuer avec son épée. Dans la chambre de Dalinda, Polinesso attend le signe, puis donne l'ordre à ses deux soldats d'emmener Dalinda dans les bois. Lurcanio demande l'application de la loi et raconte l'histoire sans donner de nom.

Atto II

Polinesso est rongé par la culpabilité. Le roi demande à Polinesso de défendre sa fille. Mais devant l'hésitation de celui-ci, il le chasse. Même si personne ne veut la défendre, Ginevra crie son innocence. Lurcanio vient réclamer l'exécution de Ginevra qui se prépare. Ariodante arrive masqué, pour la défendre. Ginevra apparaît de blanc vêtue, entre les soldats. Son père hésite mais la reçoit dans ses bras. Ariodante veut combattre anonymement. La loi veut que la femme appartienne à son champion. Ginevra, qui ne l'a pas reconnu, défend son innocence et devant l'incrédulité du chevalier, lui demande une seule chose : ne pas l'épouser car elle aime Ariodante. Il veut lui avouer son nom mais n'y arrive pas, encore une fois arrêté par la trompette qui l'appelle au combat. Polinesso, seul, est inquiet. Avant le début du combat, Dalinda arrive, expliquant que le preux Rinaldo l'a sauvée et escortée jusque là. Ariodante tue Polinesso qui, avant de mourir, avoue son crime. Ce n'est qu'à la fin qu'Ariodante se découvre et qu'on s'apprête à célébrer l'heureux mariage.

***Ginevra di Scozia ossia Ariodante*, livret de Gaetano Rossi, Torino, Felice Buzan, 1802 (musique de Giuseppe Mosca, Gran Teatro delle Arti di Torino)**

Personaggi

Il Re della Scozia (Citt. Antonio Coldani), Ginevra, sua figlia, amante d'Ariodante (Sig. Eufemia Ekarth), Polinesso, principe del sangue reale e Gran Contestabile del regno (Citt. Luigi Desantis), Ariodante, cavaliere italiano, generale comandante le truppe scozzesi, amante corrisposto di Ginevra (Citt. Pietro Mattucci), Lurcanio, suo fratello (Citt. Natale Bondioli), Gran solitario (Citt. Giuseppe Spirito), Dalinda, prima damigella di Ginevra, amante di Polinesso (Sig. Antonia Longoni), Vafrino, scudiero d'Ariodante (Citt. Gaetano Granata), con 16 coristi rappresentanti grandi scozzesi, solitari, damigelle, comparse (soldati scozzesi e prigionieri irlandesi).

La scena è nella capitale della Scozia e nei suoi dintorni.

La poesia è di Gaetano Rossi, poeta del teatro alla Fenice di Venezia.

La musica è tutta nuova del celebre maestro Giuseppe Mosca, compositore della musica del ballo *Tomiri, Regina degli Sciti*.

Acte I

Ariodante, qui a sauvé le pays, est accueilli à bras ouverts par le roi et les grands du royaume. Ginevra se réjouit de revoir enfin son bien-aimé et partage sa joie avec Dalinda, qui essaie de la détourner de ce « garzon straniero » pour lui conseiller un meilleur parti, celui de Polinesso. Le jaloux semble l'aimer sincèrement jusqu'à ce que Dalinda lui apporte la réponse négative de sa maîtresse : il prétend alors revenir à ses premières amours et vouloir retrouver Dalinda, qui, pour « servir sa folle illusion », devra se vêtir comme Ginevra et l'attendre sur son balcon. Tandis qu'Ariodante est couronné de lauriers par le roi, Lurcanio tente de convaincre Dalinda de l'aimer. Polinesso affirme à Ariodante que Ginevra lui est infidèle, et lui dit de se rendre la nuit sous son balcon pour en avoir la preuve. Ariodante, accompagné de son frère, voit un homme dans les bras de « Ginevra », sans reconnaître Polinesso. Il veut se tuer de son poignard mais, arrêté par Lurcanio, se jette dans le fleuve. Lurcanio annonce la nouvelle à la cour : Ginevra défaille mais elle est accusée par Polinesso, Lurcanio et son père dans un finale qui annonce déjà celui de *Tancredi*.

Acte II

Vafrino, le fidèle écuyer d'Ariodante est à la recherche de son seigneur le long du fleuve, lorsqu'il sauve Dalinda des mains de deux sicaires ; elle s'apprête à tout lui révéler. Ariodante arrive chez des ermites qui lui annoncent que Ginevra doit mourir si personne ne la

défend. Au palais, Ginevra clame son innocence auprès de son père qui ne demande qu'à la croire tout en étant contraint par Lurcanio d'appliquer la dure loi du pays. Polinesso fait ici figure de traître doublé d'un lâche : il abandonne Ginevra à son triste sort alors que, comme elle le lui fait remarquer, il prétendait l'aimer. Ariodante se présente en armure noire pour défendre Ginevra contre son frère et, sous son heaume, s'entretient avec la belle. Ginevra lui dit qu'elle ne pourra l'aimer car elle sera toujours fidèle à Ariodante qu'elle croit mort. Il est sur le point de céder à son charme et de se dévoiler quand retentissent les trompettes qui l'appellent au combat. Mais Dalinda intervient, accusant Polinesso qui avoue sa trahison. Ariodante se dévoile et les heureux amants sont enfin réunis.

Ginevra di Scozia, dramma lirico in tre atti, di G. B. Bonelli, Milano-Ricordi, 1852
(musique de Vincenzo Noberasco, Teatro di San Radegonda)

Personaggi-Attori

Arturo (re di Scozia), Ginevra, Polinesso, Ariodante, Lurcanio, Rinaldo (da Montalbano), Oliviero (confidente del duca), Dalinda (damigella di Ginevra).

Musica del maestro Vincenzo Noberasco.

Acte I

Polinesso est furieux d'avoir perdu son combat. Le chœur chante les exploits d'Ariodante. Ginevra attend avec angoisse l'issue du combat. Le roi annonce les fiançailles, Polinesso enrage, comme le fait remarquer le chœur.

Acte II

(Parte prima : l'inganno - parte seconda : il disprezzo)

Polinesso attend avec une lettre. Il dit à Ariodante que Ginevra est infidèle et il le conduit sous le balcon où elle lui donne des rendez-vous. Ariodante est furieux. Dalinda s'étonne que Ginevra préfère Ariodante, *uno straniero*, à Polinesso. Mais Ginevra est toute à son amour. Polinesso demande à Dalinda de l'aider à étouffer sa passion en se déguisant en Ginevra sans autre explication, elle accepte. Polinesso menace Ginevra qui reste inflexible. Polinesso s'assure qu'Oliviero a bien réuni ses fidèles. Ariodante croit voir Ginevra. Son frère l'empêche de se tuer. Ils partent.

Chœur de Dames et chevaliers qui chantent les noces. Le père embrasse sa fille avant les noces. Ariodante renie Ginevra, Polinesso exulte. Lurcanio réclame le sang de la parjure.

Acte III

Sur une grande place au centre de laquelle brûle un bûcher, le peuple rappelle et commente les faits. Ginevra est condamnée, Ariodante s'est jeté à la mer. Le peuple décrit le

désespoir de Ginevra et fait écho à la tristesse des adieux de Ginevra à son père. Un chevalier masqué veut parler à Ginevra. Elle clame son innocence, le chevalier lui dit qu'il va combattre pour elle. Il lève sa visière, elle le reconnaît. Il lui dit qu'il va mourir de la main de son frère. Dans la dernière scène, c'est encore Rinaldo qui fait office de *deus ex machina*. Ariodante se découvre et tue Polinesso qui meurt en reconnaissant que Ginevra est innocente.

Ginevra di Scozia, melodramma romantico in tre atti di Marcelliano Marcellò, Mantova, Fratelli Negretti, 1853-54 (musique de Luigi Petrali, Teatro sociale)

Personaggi : Il re di Scozia, Ginevra, Ariodante, Lurcanio, Polinesso, Dalinda (damigella), un solitario, un araldo.

Popolo, damigelle reali, bardi e menestrelli, Ufficiali e capitani, solitari, cavalieri e nobili scozzesi, guardie e soldati.

Banda militare

La scena è in Scozia il nono secolo.

Acte I : le triomphe

Après une longue didascalie qui décrit les lieux, on entend un hymne de victoire. Gloire à Ariodante décoré par le roi, tandis que Polinesso est torturé par l'envie. Il demande à Dalinda d'intercéder en sa faveur, même si elle le décourage. Le chœur rappelle que le duc d'Albanie était le premier chevalier du royaume avant l'arrivée de l'intrus, et ils conviennent ensemble de le perdre. Dalinda essaie de plaider la cause de Polinesso, mais Ginevra raconte comment son amour est né. Elle partage ensuite un duo d'amour avec Ariodante. Lurcanio arrive, prévenant son frère d'un complot ourdi contre lui : « rei nemici han congiurato/di trafiggerti/La tua vita è sul perir/Non ti resta che fuggir ».

Acte II : la trahison

Lurcanio se cache. Il voit Ariodante conduit par Polinesso. Après avoir attisé la jalousie d'Ariodante, celui-ci le conduit sous le balcon où Dalinda apparaît pour le recevoir. Ariodante va se tuer, mais son frère le retient et il se jette du haut d'un pont. Tout le monde accourt, y compris Ginevra, le roi et la cour. Lurcanio raconte ce qui s'est passé, accuse Ginevra, demande un duel, le roi renie sa fille.

Acte III : le défenseur

Près d'une abbaye, le prieur sonne l'alerte, il a vu un homme à la mer. Deux moines partent dans une barque. Le jour se lève. Ariodante discute avec le prieur qui lui dit que Dieu l'a choisi pour défendre une vierge innocente, Ginevra. Il part mourir pour elle. Polinesso se

réjouit du supplice de Ginevra et savoure sa vengeance. Ginevra s'apprête à monter au bûcher. Son de trompettes : un héraut annonce qu'un chevalier veut combattre Lurcanio. On l'invite à se faire connaître, il refuse, Ginevra demande à lui parler seul à seul. Elle le prévient qu'elle ne sera pas sa femme s'il gagne, mais qu'elle mourra car Ariodante l'a abandonnée. Il lui reproche sa trahison et elle finit par avoir des doutes. Il lui dit qu'il va mourir par sa faute, et elle le reconnaît à la toute fin de la scène, interrompue par le retour de la cour. Ginevra le dévoile, il se découvre mais il l'accuse publiquement. Enfin, il se décide, désespéré, à inviter son frère au combat. Le prieur arrive conduisant Dalinda voilée. Elle révèle tout, Polinesso est emmené par les gardes.

Ariodante, opera in tre atti e quattro parti d'Ernesto Trucchi, Milano, Artigianelli, 1942 (musique de Nino Rota, Teatro Reggio di Parma)

Personaggi : il re (basso), Ginevra (soprano), Ariodante (tenore), Polinesso (baritono), Dalinda, ancella di Ginevra (mezzo-soprano), Lurcanio (baritono).

Coro di cavalieri, dignitari, paladini, dame, ancelle, popolani e popolane?

Al tempo dei paladini.

Acte I (pas de découpage en scènes mais l'acte II comporte deux parties)

Le chœur chante la patrie et le roi, et Ariodante qui les a sauvés. Polinesso maudit le jour, la plèbe, et le roi qui l'ont oublié. Il convainc Dalinda de l'aider, ce qu'elle accepte, se déclarant son esclave. Il lui explique ce qu'elle doit faire, et elle accepte sans discuter. Ginevra et Ariodante échangent des serments d'amour. Il rencontre Polinesso qui lui dit de venir sous le balcon.

Acte II - Première partie

Une auberge, des danses, Polinesso arrive, se vantant d'avoir un rendez-vous d'amour. Ariodante se dirige vers le balcon puis revient bouleversé. Lurcanio le retient de se poignarder, puis essaie de l'entraîner dans l'auberge pour noyer son chagrin, mais Ariodante en ressort rapidement.

Deuxième partie

Ginevra s'enquiert d'Ariodante, ses demoiselles de compagnies lui disent qu'on l'a vu errer dans les bois en train d'hurler son nom et affublé d'une broderie qu'elle lui a offert. Polinesso essaie d'inciter Ginevra à l'oublier et lui dit qu'un ermite l'a vu mourir. Lurcanio accuse Ginevra que son père condamne à mourir, si personne ne se présente pour la défendre. Polinesso donne des ordres à deux brigands pour qu'ils fassent disparaître Dalinda.

Acte III

Ariodante, masqué, ramène Dalinda au palais. Il rencontre d'abord Ginevra, puis va combattre pour elle mais Dalinda révèle tout avant le combat.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus

- Corpus principal (éditions scientifiques et manuscrits)

ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di Marcello Turchi, Milano, Garzanti, 1994, 2 vol., 1351 p.

BRACCIOLI Grazio, *Orlando*, Livret établi à partir de la partition d'*Orlando furioso* reconstituée par Frédéric Delaméa et Jean-Christophe Spinosi et publiée par les éditions Buissonnières (Crozon) ainsi que d'après l'édition critique de Federico Maria Sardelli, Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Cini (Venise), in *Orlando furioso, L'Avant-Scène Opéra n°260*, 2011, 126 p.

CASTI Giambattista, *Orlando furioso, dramma eroicomico*, in *La parola cantata, studi sul melodramma italiano del Settecento*, Gabriele Muresu, Roma, Bulzoni, 1982, p. 172-241.

HARRIS, Ellen T., *The librettos of Handel's operas*, New-York, Garland, 1989, vol. 7, p. 1-51 (*Orlando*, 1732), pp. 105-151 (*Ariodante*, 1734), p. 155-209 (*Alcina*, 1735).

QUINAULT Philippe, *Roland in Livrets d'opéra*, présentés et annotés par Buford Norman, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 197-289.

METASTASIO Pietro, *L'Angelica, serenata*, in *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, vol II, 1953, p. 111-138.

METASTASIO Pietro, *Opere*, a cura di Mario Fubini, Milano, Ricciardi, 1968, 1176 pp.

METASTASIO Pietro, *Ruggiero ovvero l'eroica gratitudine in Drammi per musica III-L'età teresiana (1740-1771)*, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, p. 481-541.

PORTA Nunziato, *Orlando paladino, dramma eroicomico*, Praga, 1775, in Luciano Paesani, *Nunziato Porta, il fantasma dell'opera*, Roma, Aracne, 2007, p. 53-124.

PORTA Nunziato, *Orlando paladino, dramma eroicomico*, Esterháza, 1782, in Luciano Paesani, *Nunziato Porta, il fantasma dell'opera*, Roma, Aracne, 2007, p. 135-201.

VIVALDI, *Orlando furioso*, Manuscrit autographe 39bis du Fonds Giordano, Turin, Bibliothèque Nationale Universitaire, 1727.

VIVALDI, *Orlando finto pazzo*, Manuscrit autographe 38 du Fonds Giordano, Turin, Bibliothèque Nationale Universitaire, 1714.

AA.VV., *Orlando paladino*, Haydn, *L'Avant-Scène Opéra n°42*, 1982, 143 p.

AA.VV., *Rinaldo*, Haendel, *L'Avant-Scène Opéra n°72*, 1985, 107 p.

AA.VV., *Alcina*, Haendel, *L'Avant-Scène Opéra n°130*, 1990, 145 p.

AA.VV., *Orlando*, Haendel, *L'Avant-Scène Opéra n°154*, 1994, 87 p.

AA.VV., *Ariodante*, Haendel, *L'Avant-Scène Opéra n°201*, 2001, 112 p.

AA.VV., *Les Paladins*, Rameau, *L'Avant-Scène Opéra n°219*, 2004, 118 p.

AA.VV., *Orlando furioso*, Vivaldi, *L'Avant-Scène Opéra n°260*, 2011, 126 p.

- Corpus consulté¹ (textes et livrets ou partitions imprimés)

- Théâtre

Bradamante, tragécomédie, Robert Garnier, Paris, Garnier, [1582], 1949.

Orlando furioso, opera eroica rappresentativa, di Basilio Locatelli, in *Canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di Anna Maria Testaverde, Torino, Einaudi, 2007, p. 329-352.

La cortesia di Leone a Ruggiero, favola scenica di Giovanni Villifranchi, Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1600, in Linda Pirruccio, *Giovanni Villifranchi, La 'fabbrica' delle favole sceniche di Tasso e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 335-378.

*L'isola d'Alcina*², tragedia, opera nova de Fulvio Testi, Napoli, Montanaro, 1637³.

Le amoroze furie di Orlando, opera scenica, Giacinto Andrea Cicognini, Bologna, Giacomo Monti, [1642].

Il Medoro Incoronato, tragedia a lieto fine di Prospero Bonarelli, Roma, Francesco Moneta, 1645.

Bradamante, tragi-comédie de Gauthier de Coste La Calprenède, Paris, Antoine de Sommaville, 1637.

Il Medoro, tragedia di Giovanni Dolfino/Delfino, [1660], in *Opere*, Padova, Comino, 1733.

Les Amours d'Angélique et Médor, tragi-comédie par Monsieur Gabriel Gilbert, Paris, Quinet, 1664.

La pazzia d'Orlando, componimento teatrale de Domenico Lalli [Sebastiano Biancardi], Venezia, Rossetti, 1715 (Venise, Teatro San Luca)

La Bradamante, Luisa Bergalli Gozzi⁴, Venezia, Pietro Bassaglia, 1747 (Venise, Teatro Sant'Angelo)

¹ En plus des références bibliographiques classiques, nous faisons apparaître dans ce classement chronologique les genres des ouvrages, tels qu'ils sont indiqués sur les frontispices. Nous ajoutons entre parenthèses, lorsque l'information nous est parvenue, le nom du musicien et le lieu de la première représentation ou, à défaut, de la représentation que nous avons consultée.

² *Poesie liriche et Alcina, tragedia, opera nova* del Sig. Conte Fulvio Testi dedicate al Serenissimo principe Maurizio di Savoia, Napoli, Montanaro, 1637 (la tragédie se trouve p. 157-225).

³ On pourrait placer cette pièce dans la section suivante – opéras et intermèdes – puisqu'elle aurait été créée pour une mise en musique, mais, n'ayant pu vérifier cette hypothèse et malgré le fait qu'elle ait donné lieu à un opéra par la suite, nous préférons nous en tenir à la publication comme « tragédie » et la placer dans la section théâtre.

⁴ Pour l'attribution à Luisa Bergalli, cf. *Le stanze ritrovate, antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, a cura di Antonia Arslan, Gabriella Chemello, Gilberto Pizzamiglio, Mirano-Venezia, Eidos, 1991, p. 128.

- **Opéras¹ et intermèdes**

- Il Medoro*, di Andrea Salvadori, Florence, Pietro Cecconcelli, 1623 (musique de Marco da Gagliano, Palazzo Granducaie)
- La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, balletto de Ferdinando Saracinelli, Florence, 1625, introduction par Alessandro Mangini, reproduction en fac-sim in Archivium musicum IV, 1998 (musique de Francesca Caccini, Villa di Poggio Imperiale)
- Il ritorno d'Angelica nell'India*, *dramma musicale* d'Ottavio Tronsarelli, Roma, Corbellotti, 1631.
- La pazzia d'Orlando*, *opera recitativa in musica e per fare intermedi* de Prospero Bonarelli, Venezia, Angelo Salvadori, 1635.
- La pazzia d'Orlando*², de Prospero Bonarelli in *Melodrami cioè opere da rappresentarsi in musica del Co. Prospero Bonarelli*, Ancona, Marco Salvioni, 1647, p. 207-247.
- La finta pazza*, *drama* di Giulio Strozzi, Venezia, Giovan Battista Surian, 1641 (musique de Francesco Saccati, Teatro Novissimo)
- Il palazzo incantato ovvero La guerriera amante*, *azione in musica*, de Giulio Rospigliosi, Rome, 1642, in *Italian opera librettos 1640-1770*, vol. 8, New-York, Garland, 1979 (musique de Luigi Rossi, Palazzo Barberini)
- Bradamante*, *dramma per musica* de Pietro Paolo Bissari, Venise, Valvasense, 1650 (musique de Pier Francesco Cavalli ? , Teatro Grimani)
- Angelica in India*, *istoria favoleggiata con dramma musicale*, de Pietro Paolo Bissari, Vicenza, Heredi Amadj, 1656 (musique de Francesco Petrobelli, Teatro delle Garzerie)
- Il Medoro*, *drama per musica* d'Aurelio Aureli, Venezia, Francesco Nicolini, 1658 (musique de Francesco Lucio, Teatro San Giovanni e Paolo)
- Il Medoro*, Francesco Lucio, Aurelio Aureli, a cura di Giovanni Morelli et Thomas Walker, Milano, Ricordi, 1985.
- Olimpia vendicata*, *drama per musica* di Aurelio Aureli, Venezia, Nicolini, 1682 (musique de Domenico Freschi, Sant'Angelo)
- Roland*, *tragédie mise en musique par Monsieur de Lully*, de Philippe Quinault, Paris, Ballard, 1685 (musique de Lully, Versailles)
- Carlo il grande*, *dramma per musica* d'Adriano Morselli, Venezia, Nicolini, 1688 (musique de Domenico Gabrielli, Teatro Grimani-Grisostomo)
- Orlando generoso*, *drama* de Ortensio Mauro, Hanovre, 1691 (musique d'Agostino Steffani, Théâtre d'Hanovre)
- Angelica nel Catai*, *melodrama* de Pietro d'Averara, Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, 1702 (Regio Teatro di Milano)

¹ Pour des raisons de clarté, nous avons finalement renoncé à faire apparaître dans cette liste la série des reprises et variantes de certains livrets. Mais nous avons des scrupules à le faire pour deux raisons. D'abord, le nombre de reprises donne des indications intéressantes sur la réception et la fortune des livrets, et surtout, il est difficile de discriminer la reprise (à l'identique) de la variante (par le même librettiste ou par un autre acteur du spectacle) ou adaptation et de la véritable réécriture « à partir de » mais œuvre nouvelle. Ainsi, certains livrets que nous avons considérés comme « simples reprises » pourraient être envisagées comme des œuvres à part entière par quelqu'un qui adopterait d'autres critères et qui s'étonnerait de ne pas les trouver ici. Nous avons réservé leur examen plus ou moins détaillé au développement sur les personnages dans la première partie de notre travail.

² Reprise du précédent avec des amplifications qui en font une œuvre véritablement différente.

- Alcine*, tragédie d'Antoine Danchet, Paris, Ballard, 1705 (Musique de Campra, Académie royale de musique)
- Bradamante*, tragédie mise en musique par M. La Coste, sur un livret de Pierre-Charles Roy, Paris, Christophe Ballard, 1707 (musique de Louis La Coste, Académie royale de musique)
- Ginevra, principessa di Scozia, dramma per musica* d'Antonio Salvi, Firenze, Albizzini, 1708 (musique de Giacomo Antonio Perti, Florence, Villa di Pratolino/Palazzo Pitti).
- Orlando ovvero la gelosa pazzia, dramma* de Carlo Sigismondo Capece, Roma, Antonio de' Rossi, 1711 (musique de Domenico Scarlatti, Théâtre de Marie Casimire de Pologne)
- Orlando furioso, dramma per musica* del Dottor Grazio Braccioli, Venezia, Rossetti, 1713 (musique de Giovanni Alberto Ristori, Teatro Sant'Angelo)
- Orlando furioso, dramma per musica* del Dottor Grazio Braccioli da rappresentarsi la seconda volta, Venezia, Rossetti, 1714 (musique de Vivaldi, Teatro Sant'Angelo)
- Orlando finto pazzo, dramma per musica* del Dottor Grazio Braccioli, Venezia, Rossetti, 1714 (musique de Vivaldi, Teatro Sant'Angelo)
- Rodomonte sdegnato, dramma per musica* de Grazio Braccioli, Venezia, Rossetti, 1714 (musique de Michelangelo Gasparini, Teatro Sant'Angelo)
- Angelica vincitrice di Alcina, festa teatrale, poesia* de Pietro Pariati, Vienne, Van Ghelen, 1716 (musique de Johan Joseph Fux, Grande Pescheria dell'imperiale Favorita)
- Alcina delusa da Rugero, drama per musica* di Antonio Marchi, Venezia, Rossetti, 1725 (musique de Tommaso Albinoni, Teatro San Cassiano)
- Orlando, dramma per musica*, Venezia, Rossetti, 1727 (musique de Vivaldi, Teatro Sant'Angelo)
- L'isola d'Alcina, drama* d'Antonio Fanzaglia, Firenze¹, Michele Nestenus, 1728 (musique de Riccardo Broschi, Sala dei signori Capranica)
- L'Angelica, favola boschereccia per musica*, livret de Levinio Sidopo, Naples, 1735.
- Angelica e Orlando, commedia per musica* de Tertulliano Fonsaconico, Napoli, Niccolò de Biasi, 1735 (musique de Gaetano Latilla, Teatro dei Fiorentini)
- Angelica, dramma per musica*, livret de Carlo Vedova, Venezia, Rossetti, 1738 (musique de Giovanni Battista Lampugnani, Teatro Grimani)
- Les paladins, comédie-ballet en trois actes* de Duplat de Monticourt, Paris, De Lormel, 1760 (musique de Rameau, Académie royale de musique)
- Angelica e Medoro, dramma per musica con Prologo* de Leopoldo de' Villati, Berlino, appresso Haude e Spener, [1749] 1776 (musique de Carl Heinrich Graun, Regio theatro di Berlino)²
- Ruggiero, dramma per musica* de l'abbé Caterino Mazzolà, 1769 (musique de Pietro Alessandro Guglielmi, Venice)
- Le pazzie di Orlando, opera buffa/a new comic opera* de Carlo Francesco Badini, London, Griffin, 1771 (musique de Pietro Alessandro Guglielmi, King's Theatre)

¹ Le livret est imprimé à Florence et dédié à Violante Beatrice di Baviera, Gran Principessa Vedova di Toscana e Governatrice di Siena, mais il est destiné à être représenté à Rome.

² Nous nous basons sur cette version que nous avons pu consulter, reprise d'un livret antérieur, *Angelica e Medoro, dramma per musica*, livret de Leopoldo de' Villati d'après Quinault, musique de Carl Heinrich Graun, Berlin, 1749.

- L'isola d'Alcina, dramma giocoso per musica*, de Giovanni Bertati, Venezia, Antonio Graziosi, 1772 (musique de Giuseppe Gazzaniga, Teatro San Moisè)
- Alcina e Ruggero, dramma per musica*, de Vittorio Amedeo Cigna-Santi, Torino, Derossi, 1775 (Teatro Regio, musique de Felice Alessandri)
- Roland*, tragédie lyrique, de Quinault mise en trois actes, légèrement adaptée par Jean François Marmontel, Paris, P. de Lormel, 1778 (musique de Niccolò Piccinni, Académie royale de musique)
- L'Angelica*, cantata a tre di A. G. S. [Abate Gaetano Sertor], Venezia, 1784 (musique de Francesco Gardi, San Benedetto)
- Angelica e Medoro, dramma per musica* de Gaetano Sertor, Venise, Modesto Fenzo, 1791 (musique de Gaetano Andreozzi ?, Teatro Venier in San Benedetto)
- Le trame amorose, dramma giocoso* d'Antonio Valli, Venezia, Casali, 1793 (Teatro San Cassiano)
- Rinaldo und Alcina, eine komische Oper in drei Aufzügen* de Ludwig von Baczko, Königsberg, Hartung, 1794 (musique de Maria Theresa von Paradies, Prague, 1797)
- Ariodant*, drame en trois actes en prose mêlée de musique, par Hoffman, Paris, Ballard, 19 Vendémiaire an 7 [1798] (musique de Méhul, Théâtre Favart)
- Alcina, farsa giocosa per musica* in un atto di [?], Venezia, Fenzo, 1800 (musique de Pietro Carlo Guglielmi, chorégraphie de Giovanni Monticini, décors de Giuseppe Camisetta, Teatro Venier)
- Ginevra ed Ariodante, dramma tragico per musica* di Giacomo Tritta, Napoli, Stamperia Flautina, 1801 (musique de Domenico Piccinni, San Carlo)
- Ginevra di Scozia ossia Ariodante*, livret de Gaetano Rossi, Torino, Felice Buzan, 1802 (musique de Giuseppe Mosca, Gran Teatro delle Arti di Torino)
- Angelica e Medoro ossia l'Orlando, dramma per musica* de ?, Torino, Derossi, 1811 (musique de Giuseppe Nicolini, Teatro Imperiale)
- Tancredi, melodramma eroico in due atti* di Gaetano Rossi, Venezia, Rizzi, 1813 (musique de Rossini, La Fenice)
- Le bestie in uomini, dramma giocoso per musica in due atti*, de Angelo Anelli, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1812 (musique de Giuseppe Mosca, La Scala)
- Angélique et Médor*, opéra bouffon en un acte, livret de Thomas Sauvage, Paris, Beck, 1843 (musique d'Ambroise Thomas, Opéra-Comique, 10 mai 1843)
- Ginevra di Scozia, dramma lirico* in tre atti, di G. B. Bonelli, Milano-Ricordi, 1852 (musique de Vincenzo Noberasco, Teatro di San Radegonda)
- Ginevra di Scozia, melodramma romantico in tre atti* di Marcelliano Marcello, Mantova, Fratelli Negretti, 1853-54 (musique de Luigi Petrali, Teatro sociale)
- Ginevra di Scozia, melodramma in tre atti* poesia di Marcelliano Marcello, Milano, F. Lucca, 1864 (musique de Giuseppe Rota, Teatro alla Scala)
- Roland furieux*, opérette en un acte, paroles de Louis Péricaud et Lucien Delormel, Paris, J. Bathlot, 1880 (musique L. C. Desormes, l'Eldorado)
- Giocondo e il suo re, commedia musicale in tre atti* di Giovacchino Forzano, Milano, Ricordi, 1923 (musique de Carlo Jachino, Milan)
- Ariodante, opera* in tre atti e quattro parti d'Ernesto Trucchi, Milano, Artigianelli, 1942 (musique de Nino Rota, Teatro Reggio di Parma).

- **Ballets**

- La furie de Rolland*, Vers pour le ballet du roi par René Bordier, Paris, Jean Sara, 1618.
- Les Plaisirs de l'Isle enchantée. Course de bagues. Collation ornée de Machines, comédie meslée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine, Feu d'artifice, et d'autres fêtes galantes et magnifiques faites par le Roy à Versailles, le 7 may 1664, et continuées plusieurs autres jours*, livret d'Isaac de Bensérade, Paris. R. Ballard, 1664 (musique de Lully, Versailles)
- Alcina e Leone, ballo tragi-eroico pantomimo*, d'invenzione e composizione di Antonio Pitrot, Venezia, Casali, 1775 (musique de Francesco Piombanti, San Samuele)
- Gli amori di Angelica e Medoro con le furie d'Orlando*, ballo eroicomico pantomimo, coreografia di Innocenzio Gambuzzi, fa parte di *Arsace, dramma per musica*, Verona, Accademia Filarmonica, 1776 (musique de Michele Mortellari)
- Angelica, dramma per musica*, Padova, Conzatti fratelli, 1795 (musique de Michele Mortellari, coreografia di Giovanni Antonio Gianfanelli, Nuovo teatro di Padova)
- Ginevra di Scozia, ballo tragico-pantomimico in cinque atti composto per la prima volta da Urbano Garzia*, Piacenza, Guastalla, 1797, intermède au dramma giocoso *L'indolente* (musique de Francesco Gnecco, Teatro di corte di Parma)
- Alcina e Ruggiero, ballo eroico in quattro atti*, composto dal sig. Luigi Dupain, in *La prova di un'opera seria, melodramma giocoso in due atti*, Milano, Giacomo Pirola, 1805 (musique de Ferdinando Pontelibero, Regio teatro alla Scala)
- Orlando furioso ossia Gli amori d'Angelica e Medoro, ballo eroico pantomimo in tre atti*, composé par Domenico Le Fevre in *Cleopatra, melodramma serio in due atti*, de Luigi Romanelli, Milano, Tipografia dei classici italiani, contrada di Santa Margherita, 1808, p. 62-79 (musique de Josef Weigl, Teatro alla Scala)
- Bradamante e Ruggiero, ballo romantico in cinque atti*, composé e diretto da Gaetano Gioja, fa parte del *melodramma serio Aspasia ed Agide*, Milano, Giacomo Pirola, 1824, p. 41-54 (musique de Luigi Romanelli, La Scala)
- Angelica e Medoro, azione mimica in tre atti*, d'invenzione di Giuseppe Sorentini, intermède à l'opéra *Danao re d'Argo, dramma serio per musica* de Felice Romani, musique de Giuseppe Persiani, Firenze, Stamperia Fantosini, 1828, p. 22-28 (musique de L. M. Viviani, Teatro della Pergola)
- Bradamante e Ruggiero, azione fantastica in sette atti tratta dall'Ariosto*, chorégraphie de Salvatore Taglioni, Napoli, Tipografia Flautina, 1849 (musique de Nicola Gabrielli, San Carlo)

- Autres œuvres répertoriées mais non analysées

- Alcina, favola maritima regia con gl'intermedi apparenti*, Sebastiano Martini, Ferrara, F. Baldini, 1609.
- Angelica in Ebuda*, [tragedia ?] di Gabriello Chiabrera, Firenze, Zanobi Pignoni, 1615.
- Bradamante gelosa*, tragedia, Alessandro Guarini, 1616.
- Lo sposalizio di Medoro e Angelica*, livret d'Andrea Salvadori, 1619 (musique de Marco da Gagliano e Jacopo Peri, Florence, Palazzo Pitti).
- Angelica legata*, intermedio, de Silvestro Branchi, Bologne, 1623 (musique d'Ottavio Vernizzi)

Orlando forsennato, poesia scenica di Marco Antonio Perillo, Napoli, Roncagliolo, 1624.

La Cortesia di Leone e Ruggiero con la morte di Rodomonte di Silvio Fiorillo [1624], a cura di Francesca Savoia, Lucca, Paccini-Fazzi, 1997.

Ariodante tradito, e morte di Polinesso da Rinaldo paladino, opera rappresentativa di Silvio Fiorillo, Pavia, 1627.

Alcina maga, favola pescatoria di Francesco Berni, Ferrara, Gioseffo Gironi e Francesco Gherardi, 1631 (Ferrara, Castello-Sala dei Giganti)

La pazzia d'Orlando, ballo pantomimico, sur un sujet de Giulio Rospigliosi, Rome, 1638 (musique de Marco Marazzoli, Palazzo Barberini)

Alcina, librettiste ?, Simone Martinelli, Trente, 1649.

*[L'armi e gli amori, dramma per musica de Giulio Rospigliosi, 1654 (musique de Marco Marazzoli, Rome, Palazzo Barberini)]*¹

L'Ariodante, drama di Giovanni Alessandro Pisani, posto in musica da Giovanni Maria Costa, Gênes, Teatro del Falcone, 1655

*[Argia, ovvero le peripezie d'amore, livret de Giovanni Filippo Apolloni, Antonio Cesti, Innsbruck, Corte dell'arciduca Ferdinando Carlo per Cristina di Svezia, 1655]*²

Angélique et Médor, comédie de Dancourt, 1685.

Olimpia vendicata, dramma per musica di Aurelio Aureli, Napoli, Carlo Porsile, 1686 (musique d'Alessandro Scarlatti)

Olimpia placata, dramma per musica di Aurelio Aureli, Parma, Stamperia Ducale, 1687

Olimpia vendicata, dramma per musica di Aurelio Aureli, Fano, Francesco Gaudenzi, 1688 (musique de Domenico Freschi)

La Ginevra infanta di Scozia, dramma per musica, livret de Giulio Cesare Grazzini, Giovanni Battista Bassani, Ferrare, 1690.

Amor vince lo sdegno overo L'Olimpia placata, dramma per musica di Aurelio Aureli, Roma, Giuseppe Vannacci, 1692

Olimpia vendicata, dramma per musica di Aurelio Aureli, Bologna, Monti, 1694

Arlequin Roland furieux, Arlequin comédien aux Champs-Élysées, nouvelle historique, allégorique et comique, de Bordelon, Paris, A. Seneuze, 1694.

Bradamante, tragédie, Thomas Corneille, Paris, 1695.

La fortuna sventurata di Medoro o la pazzia d'Orlando, livret de G. Giovanalli, G. Griffini, Lodi, 1697.

Olimpia vendicata, dramma per musica di Aurelio Aureli, Naumburg, 1709 (musique de Heinichen)

¹ Intéressant par son titre mais aucun lien dans l'intrigue avec l'épopée de l'Arioste.

² Simple homonymie avec l'héroïne de l'Arioste, La Fontaine, et Duplat de Monticourt pour Rameau, mais aucun lien avec l'épopée.

- Pierrot Roland*, Louis Fuzelier, in *Théâtre de la Foire : anthologie de pièces inédites, 1712-1736*, Françoise Rubellin (dir.), Montpellier, Espaces 34, 2005, p. 83-87.
- Arlequin Roland*, un acte en prose et vaudevilles, Dominique et Romagnesi, 1727, in *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, t. III, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (Paris, Théâtre italien)
- Le fate*, livret de Stefano Benedetto Pallavicini, musique de Giovanni Alberto Ristori, Dresde, 1736.
- Olimpia in Ebuda*, cantata de Paolo Rolli, Londres, 1740 (musique de Giovanni Battista Pescetti)
- Olimpia nell'isola di Ebuda*, livret d'Andrea Trabucchi, Naples, 1741 (musique de Latilla)
- Roland*, parodie en un acte en vaudevilles, livret de C. F. Panard et Sticotti, 1744 in *Théâtre et œuvres diverses de M. Pannard*, t. I, Paris, Duchesne, 1763 (Paris, Théâtre italien)
- Polichinelle, Gros-Jean*, anonyme, BnF, Ms. F. fr. 9313, F^{os} 296-306v, 1744 (Foire Saint-Germain, Marionnettes de Bienfait)
- Il sogno d'Olimpia*, livret de Calzabigi, Naples, 1747 (musique de G. de Majo)
- Bolan ou le Médecin amoureux*, un acte en vaudevilles de Bailly, in *Bolan, ou le Médecin amoureux, parodie de Roland par M** (Jacques Bailly)*, Paris, Prault père, 1756 (Théâtre italien)
- Olimpia tradita*, Naples, 1758 (musique de A. Sacchini)
- Il nuovo Orlando*, dramma giocoso, livret de ?, Modène, 1764 (musique de Niccolò Piccinni)
- Roger und Bradamante*, Ein heroisches und allegorisches Ballet in drei Aufzügen, Jean Georges Noverre, Vienne, Longenmeister, 1771 (musique de Josef Starzer, Burgtheater)
- I furori di Orlando*, dramma semigiocoso, livret de D. Friggieri, musique de J. Touchemoulin, Regensburg, 1777.
- La Rage d'amour*, un acte en prose et en vaudevilles, de Dorvigny, in *La Rage d'amour, parodie de Roland, en un acte et en vers, mêlée de vaudevilles et ariettes, par M. Dorvigny*, Vente, Paris, 1778 (Théâtre italien)
- Romans*, trois actes en prose et vaudeville, de Despréaux, Ballard, Paris, 1778 (Marly)
- Alceste in Ebuda ovvero Olimpia*, livret d'Andrea Trabucchi, Naples, 1767 (musique de Paisiello).
- Il castello d'Atlante*, pasticcio/dramma giocoso per musica, librettiste ?, musique de Vicente Martin y Soler, Brescia, 1791.
- Angelica e Medoro, ossia Orlando furioso*, ballet de Paolino Franchi, intermède à l'opéra *I sacrifici di Creta*, de Pietro Winter, Venise, 1792.
- Ginevra di Scozia*, rappresentazione teatrale, di Luigi Millo, Venise, 1796.
- Ginevra di Scozia*, ballo eroico pantomimo de Gaspare Ronzi, intermède au *dramma per musica Andromaca* de Paisiello, Naples, 1797.
- Alcina*, ballet, texte de Giuseppe Traffieri, Joseph Weigl, 1798.

Ginevra di Scozia, dramma eroico per musica in due atti de Gaetano Rossi, Trieste, Stamperia governiale, 1801 (musique de Simone Mayr¹, Teatro Nuovo di Trieste)

[*Gli amori e l'arme, dramma buffo* de Giuseppe Palomba, Napoli, 29 marzo 1812 (musique de Giuseppe Mosca, Teatro dei Fiorentini)]²

Ginevra di Scozia, dramma serio eroico in due atti, da rappresentarsi nel teatro della Concordia il carnevale del 1813, Cremona.

Alcine, grand ballet romantique, en 4 actes, création d'Armand Vestris, Vienne, 1825.

Alcina, ballo comico fantastico in 3 scene, de Alessandro Borsi ?, Verona, 1844.

Orlando, romantische oper in drei aften, livret de Friedrich Adami, musique de Johann Julius Schneider, Schwerin, 1848.

Angelica y Medoro, zarzuela en un acto, livret de Leopoldo Maria Bremon, Musique de Dionisio Scarlatti, Madrid, 1856.

Follia d'Orlando, amor di Bradamante, Ruggero nell'incanto, disfatta di Agramante, dodici quadri per una serata del nuovo teatro dei pupi, illustrazioni di Luccjo Cammarata, Catania, a cura di Vincenzo Di Maria, 1976.

II. L'Arioste et le genre héroïque

ALEXANDRE Denise (dir.), *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance : les avatars de l'épopée*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998.

ALEXANDRE-GRAS Denise (éd.), *Roland l'amoureux* de Boiardo, traduction par Alain-René Lesage (1717), Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001.

BAILLET Roger, *Le monde poétique de l'Arioste*, Lyon, L'Hermès, 1977.

BARBERI SQUAROTTI Giorgio, ZATTI Sergio, *Ludovico Ariosto. Torquato Tasso*, Roma, Editalia, 2000, 302 p.

BINNI Walter, *Storia della critica ariostesca*, Lucca, Lucentia, 1950.

BINNI Walter, *Ludovico Ariosto*, Torino, ERI, 1968, 317 p.

BINNI Walter, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto e altri studi ariosteschi*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

BOLOGNA Corrado, *La macchina del Furioso, lettura dell'Orlando e delle satire*, Torino, Einaudi, 1998.

BONIFAZI Neuro, *Le lettere infedeli. Ariosto, Leopardi, Manzoni*, Roma, Officina edizioni, 1975, 311 p.

BONORA Ettore, « Francesco Berni e la poesia bernesca », in *Storia della letteratura italiana*, vol IV, Milano, Grazanti, 1988.

CABANI Maria Cristina, *Costanti ariostesche, tecniche di ripresa e memoria interna nell'Orlando furioso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990.

CALVINO, « La struttura dell'Orlando furioso » in *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991.

¹ Il existe aussi (à Bergame) un manuscrit d'une partition inachevée de Mayr : *Rodomonte pel Barso*.

² Idem note 9.

- CALVINO, *Orlando furioso raccontato da Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1995.
- CAPPELLANI Nino, *La sintassi narrativa dell'Ariosto*, Firenze, La Nuova Italia, 1952.
- CARETTI Lanfranco, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1961, 217 pp.
- CESERANI Remo, « Due modelli culturali e narrativi nell'*Orlando furioso* », in *GSLI*, CLXI, 1984, p. 481-506.
- CESERANI Remo, ZATTI Sergio, *Introduzione all'Orlando furioso e ai cinque canti*, Torino, UTET, 1999.
- COSTANZO Luigi, *Ariosto contro Boiardo: pazzia pagana e pazzia cristiana*, Napoli, Federico ed. Ardia, 1967.
- CROCE, *Ariosto*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1991.
- CSÜRÖS Klara, *Variétés et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire*, Paris, Honoré Champion, 1999, 529 p.
- DALLA PALMA Giuseppe, *Le strutture narrative dell'Orlando furioso*, Firenze, Olschki, 1984, 226 p.
- DINI Chiara, *Guida all'Orlando furioso*, Roma, Carocci, 2001, 126 p.
- DOROSZLAI Alexandre, GUIDI José, PIEJUS Marie-Françoise, *Espaces réels et espaces imaginaires dans le « Roland furieux »*, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1991.
- FORTICHIARI Antonio, *Invito alla lettura di Ariosto*, Milano, Mursia, 1994, 176 p.
- GAREFFI Andrea, *Figure dell'immaginario nel Furioso*, Roma, Bulzoni, 1984.
- JAVITCH Daniel, *Ariosto classico: la canonizzazione dell'Orlando furioso*, Milano, Mondadori, 1999.
- JOSSA Stefano, *La fondazione di un genere, Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002, 256 p.
- MARANGONI Marco, *In forma di teatro. Elementi teatrali nell'Orlando furioso*, Roma, Carocci, 2001.
- MENETTI Alfredo, *Boiardo, Ariosto, Tasso*, Sesto San Giovanni, Bignami, 2003, 224 p.
- MENIEL Bruno, *Renaissance de l'épopée: la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004, 555 p.
- MORETTI Walter, *Ariosto narratore e la sua scuola*, Bologna, Pàtron, 1993, 126 pp.
- MUSACCHIO Enrico, *Amore, ragione e follia: una rilettura dell'« Orlando furioso »*, Roma, Bulzoni, 1983.
- PADOAN Giorgio, *L'Orlando furioso e la crisi del Rinascimento*, in *Lettere italiane* luglio-settembre, 1975, pp. 286-307.
- PAMPALONI Leonzio, « Per un'analisi narrativa del *Furioso* », in *Belfagor*, XXVI, 1971, pp. 133-150.
- PANZINI Alfredo, *La bella storia di Orlando innamorato e poi furioso*, Verucchio, Pazzini, 1994, 136 p.
- RESIDORI Matteo, *Espaces chevaleresques et héroïques de Boiardo au Tasse*, Paris, Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2008.
- ROZSNYOI Zsuzsanna, *Dopo Ariosto, Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*, Ravenna, Longo editore, 2000, 156 p.
- SACCONI Eduardo, *Il soggetto del Furioso*, Napoli, Liguori, 1974.
- SANGIRARDI Giuseppe, *Boiardismo ariostesco, Presenza e trattamento dell'Orlando Innamorato nel furioso*, Lucca, Pacini Fazzi editore, 1993, 357 p.

SANTORO Mario, *L'anello di Angelica, nuovi saggi Ariosteschi*, Napoli, Federico ed Ardia, 1983.

SANTORO Mario, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, 383 p.

SAVARESE Gennaro, *Il Furioso e la cultura del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1984.

SBERLATI Francesco, *Il genere e la disputa, La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001, 455 p.

SCHNEIDER Marcel, *Le labyrinthe de l'Arioste. Essai sur l'allégorique, le légendaire et le stupéfiant*, Paris, Grasset, 2003, 178 p.

SEGRE Cesare, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri Lischi, 1966, 189 p.

ZATTI Sergio, *Il « Furioso » tra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi Editore, 1990, 212 pp.

ZATTI Sergio, *L'ombra del Tasso*, Milano, Mondadori, 1996.

ZATTI Sergio, *Il modo epico*, Bari, Laterza, 2000, 116 p.

- **Figure de Roland, fortune de l'Arioste**

CANNONE Belinda, ORCEL Michel, *Figures de Roland*, actes du colloque du CRLI de l'Université de Corse, Paris, Klincksieck, 1998, 211 p.

CANCEDDA Flavia, « La pazzia d'Orlando nella produzione drammatica del Cicognini », in *Eroi della poesia epica nel Cinque-Seicento*, a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 2004, p. 113-199.

CURNIS Michele, « Eroismo a misura d'uomo da Ariosto a Cicognini : Orlando paladino tra poesia epica e teatro musicale », in *Eroi della poesia epica nel Cinque-Seicento*, a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 2004, p. 325-355.

CHIABÒ Maria, DOGLIO Federico (cur.), *Eroi della poesia epica nel Cinque-Seicento*, Roma, Torre d'Orfeo, 2004.

CIORANESCU Alexandre, *L'Arioste en France : des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Presses modernes, 1939.

COIGNARD Julianne, « De la folie à la rage : Roland sur la scène parodique de 1694 à 1755 », in *La folie : création ou destruction*, sous la direction de Cécile Brochard et Esther Pinon, Rennes, PUR, 2011, p. 53-73.

DUPUY VACHEY Marie-Anne, *Fragonard et le « Roland furieux »*, Paris, Éd. De l'Amateur, 2003, 298 p.

LARADJI Aline, *La légende de Roland : de la genèse française à l'épuisement de la figure du héros en Italie*, Paris, l'Harmattan, 2008.

PAOLI Michel, PRETI-HAMARD Monica (dir.), *L'Arioste et les arts*, Paris, Musée du Louvre, 2011.

SANTAGATA Marco, « Il salto degli Orlandi » in *Paragone Letteratura*, anno XLIX, n°580-582, terza serie, n°17-18, Sansoni, Firenze, 1998, pp. 36-65.

SOUPIZET Emmanuelle, « Du Roland furieux au Pierrot furieux : la folie comme motif de création », in *La folie : création ou destruction*, sous la direction de Cécile Brochard et Esther Pinon, Rennes, PUR, 2011, p. 37-51.

SUARD François, *Roland ou les avatars d'une folie héroïque*, Paris, Klincksieck, 2012, 404 p.

III. Les genres littéraires

ARNOULD Colette, *La satire, une histoire dans l'histoire*, Paris, PUF/Perspectives littéraires, 1996, 248 p.

BERTHIER Philippe, RINGGER Kurt, *Littérature et opéra*, Grenoble, PUG, 1987, 183 p.

BIGI Emilio, *Dal Petrarca al Leopardi, studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

BINNI Walter, *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, 388 p.

BONORA Ettore, *Dall'Arcadia al Leopardi, studi di letteratura italiana*, Modena, Mucchi, 1997, 282 p.

DUMEZIL Georges, *Mythe et épopée*, I, Paris, Gallimard, 1968, 657 p.

FOLENA Gianfranco, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.

FIDO Franco, *Le muse perdute e ritrovate: il divenire dei generi letterari tra Settecento e Ottocento*, Firenze, Vallecchi, 1989, 218 p.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

GREINER Frank, TERNAUX Jean-Claude (dir.), *L'épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Champion, 2002.

HAMON Philippe, *L'ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, 1996, 159 p.

MENEGHETTI Maria Luisa, « Epica, romanzo, poema cavalleresco », in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, vol. I, p. 697-761.

RUWET Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, 247 p.

SARNELLI Mauro, BOAGLIO Marino, MARAGONI GianPiero, *Il poema eroicomico*, Torino, Tirrenia, 2001, 115 p.

SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil/points, 2001, 345 p.

- **L'héroïcomique**

AA.VV., *Il poema eroicomico. Teoria e storia dei generi letterari*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2001.

BERTONI Clotilde, *Percorsi europei dell'eroicomico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1997, 300 p.

CABANI Maria Cristina, *La pianella di Scarpinello, Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini Fazzi editore, 1999, 314 p.

CABANI Maria Cristina, *Eroi comici. Saggi su un genere seicentesco*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010.

DE' DOTTORI Carlo, *L'asino*, Bari, Laterza, 1987, 516 p.

FORTEGUERRI Niccolò, *Il Ricciardetto*, Pisa, Nistri-Lischi, 1812-1814, 4 vol. In 12.

GIUSSANI Giovan Pietro, *Il Brancaleone*, a cura di Renzo Bragantini, Roma, Salerno, 1998, 317 p.

LALLI Giovan Battista, *L'Eneide travestita*, Venezia, Sarzina, 1635.

LIPPI Lorenzo, *Malmentile racquistato*, Firenze, S.A.S., 1688, in 4, 547 p.

LIPPI Lorenzo, *Malmentile racquistato*, edizione conforme alla fiorentina del 1750, Prato, Vannini, 1815, 3 vol.

MARAGONI Gian Piero, *Trastulli eroicomici*, Locarno, Dadò, 1999.

TASSONI Alessandro, *La secchia rapita*, Bologna, Pentragon, 2002, 315 p.

IV. Histoire de l'opéra et de la danse

ACCORSI Maria Grazia, *Pastori e teatro. Poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi, 1999.

AUDEN W. H., *Le mélodrame. Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, 1970.

BALDACCI Luigi, *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, 265 p.

BALSANO Maria Antonella (cur.), *L'Ariosto, la musica, i musicisti : quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, Firenze, Olschki, 1981, 127 p.

BARBIER Patrick, *Farinelli, le castrat des Lumières*, Paris, Grasset, 1994, 261 p.

BARBIER Patrick, *Naples en en fête, théâtre, musique et castrats au XVIII^e siècle*, Paris, Grasset, 2012.

BEC Christian, MAMCZARZ Irène (dir.), *Le Théâtre italien et l'Europe, XV^e-XVII^e siècles*, Paris, PUF, 1980.

BEC Christian, MAMCZARZ Irène (dir.), *Le Théâtre italien et l'Europe, XVII^e-XVIII^e siècles*, Firenze, Olschki, 1985.

BEC Christian (directeur), *Les écrivains italiens et la Révolution française, Revue des études italiennes*, n° spécial, Nouvelle série, T. XXXVIII, n°1-4, janvier-décembre 1992, 173 p.

BELLINA Anna Laura, *L'ingegnosa congiunzione. Melos e immagine nella "favola" per musica*, Firenze, Olschki, 1984, 154 p.

BELLINA Anna Laura, BRIZI Bruno (coll.), « Il melodramma », in *Storia della cultura veneta. Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, 6, Vicenza, Pozza, 1986, p. 429-460.

BELLINA Anna Laura, « Tragedia e melodramma. Una convivenza impossibile », in *La parola della musica*, a cura di Roberto Calabretto, Pordenone, Concordia sette, 1994, p. 71-79.

BELLINA Anna Laura, CARUSO Carlo (Coll.), « Oltre il Barocco : la fondazione dell'Arcadia. Zeno e Metastasio : la riforma del melodramma », in *Storia della letteratura italiana, VI Il Settecento*, Enrico Malato (dir.), Roma, Salerno, 1998, p. 239-312.

BELLINA Anna Laura, « Il teatro musicale nel Seicento », in *La Serenissima nel gran teatro del mondo*, a cura di Paolo Fabbri, Milano, Motta, 1999, p. 58-75.

BIANCONI Lorenzo, BOSSA Renato (cur.), *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Firenze, Olschki, 1983.

BIANCONI Lorenzo, WALKER Thomas, *Dalla Finta pazza alla Veremonda : storie di Febiarmonici*, in *Rivista Italiana di Musicologia*, X, 1975, p. 379-454.

BIANCONI Lorenzo, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993, 126 p.

- BIANCONI Lorenzo (cur.), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, 450 p.
- BIANCONI Lorenzo, PESTELLI Giorgio (cur.), *Storia dell'opera italiana*, Vol. 4, 5, 6, Torino, EDT, 1988. Pour la traduction française, *Histoire de l'opéra italien*, Vol. 4, 5, 6, Liège, Mardaga, 1992.
- BONORA Ettore, FUBINI Mario (a cura di), *L'opera per musica dopo Metastasio*, Torino, Einaudi, 1978. Réédition de METASTASIO, *Opere-Appendice : L'opera per musica dopo Metastasio / Calzabigi, Da Ponte, Casti*, a cura di Ettore Bonora e Mario Fubini, Milano, Ricciardi, 1968.
- BONORA Ettore, *Letterati, memorialisti e viaggiatori del Settecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951, p. 1023-1046.
- CHIAPPINI Simonetta, *Folli, sonnambule, sartine, la voce femminile nell'Ottocento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2006.
- CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le ballet occidental, naissance et métamorphoses XVI^e-XX^e siècles*, Paris, Desjonquères, 1995.
- CLÉMENT Catherine, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979, 358 p.
- COLAS Damien, DI PROFIO Alessandro (dir.), *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe. Volume 1. Les pérégrinations d'un genre. Volume 2. La musique à l'épreuve du théâtre*, Wavre, Mardaga, 2009.
- DAHLHAUS Carl, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005, 142 p.
- DECROISSETTE Françoise (dir.), *Voyage des textes de théâtre : Italie-France-Italie (XVI^e-XX^e siècles)*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1998.
- DECROISSETTE Françoise, GRAZIANI Françoise, HEUILLON Joël (dir.), *La naissance de l'opéra. Euridice 1600-2000*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- DECROISSETTE Françoise (dir.), *Les traces du spectateur XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2006.
- DEGRADA Francesco, *Il palazzo incantato : studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole, Discanto, 1979, 2 vol. 215-170 p.
- DELLA SETA Fabrizio, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT Musica, 1993, 409 p.
- DE VAN Gilles, *L'opéra italien*, Paris, PUF, QSJ, 2000, 127 p.
- DÖRING Renate, *Ariostos « Orlando furioso » im italienischen Theater des Seicento und Settecento*, Hamburg, Hamburger Universität Romanistische Dissertationen, 1973.
- DI PROFIO Alessandro, *La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, Paris, CNRS Éditions, 2003.
- DI PROFIO Alessandro et MELUCCI Maria Grazia (dir.), *Niccolò Piccinni, musicista europeo. Atti del convegno internazionale di studi, Bari, 28-30 settembre 2000*, Bari, Adda, 2004.
- EMANUELE Marco, *Opera e riscritture : melodrammi, ipertesti, parodie*, Torino, Paravia, 2001, 202 p.

FABIANO Andrea, *À travers l'opéra. Parcours anthropologiques et transferts dramaturgiques sur la scène théâtrale européenne du XVIII^e au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007, 355 p.

FABBRI Paolo, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985.

FABBRI Paolo, (a cura di) *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999.

FABBRI Paolo, *I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2002, 740 pp., 2 vol.

FABBRI Paolo, *La naissance de l'opéra en Italie*, in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 4, Histoire des musiques européennes*, Arles-Paris, Actes Sud, 2006, p. 552-577.

FERRONE Siro, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

FUBINI Mario, « Il giudizio del De Sanctis sul Metastasio e una questione di storia letteraria », in *Romanticismo italiano : saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza, 1953, 261 p.

FUBINI Mario, *Lirici del Settecento : saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza, 1953, 205 p.

FUBINI Mario, *Dal Muratori al Baretti, studi sulla critica e la cultura del Settecento*, Bari, Laterza, 1954, 457 p.

FUBINI Mario, *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi, 1971, 249 p.

FUBINI Mario, RONGA Luigi, « I generi nella critica musicale » in *Critica e poesia*, Bari, Laterza, 1956, 505 p.

FUBINI Enrico, *Estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 2007, 416 p.

GUARNIERI CORAZZOL Adriana, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, 432 p.

HANSELL-KUZMICK Kathleen, « Le ballet théâtral et l'opéra italien », in Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (cur.), *Histoire de l'opéra italien*, Liège, Mardaga, 1992, vol. 5, p. 197-346.

LATTARICO Jean-François, *Venise incognita. Essai sur l'académie libertine au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2011.

LECLERC Hélène, *Venise et l'avènement de l'opéra public à l'âge baroque*, Paris, Armand Colin, 1987, 469 p.

LEE Vernon, *Il Settecento in Italia. Accademie, musica, teatro*, Napoli, Ricciardi, 1932.

JOLY Jacques, *Dagli Elisi all'inferno, il melodramma tra Italia e Francia*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, 295 p.

MAMCZARZ Irène, *Le théâtre Farnese de Parme et le drame musical italien (1618-1732)*, Firenze, Olschki, 1988, 512 p.

MAMCZARZ Irène (dir.), *Problèmes, interférences des genres au théâtre et les fêtes en Europe*, Paris, PUF, 1985.

- MAMCZARZ Irène (dir.), *Les premiers opéras en Europe et les formes dramatiques apparentées*, Paris, Klincksieck, 1992.
- MAMCZARZ Irène, *Le masque et l'âme, de l'improvisation à la création théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1999.
- MAMCZARZ Irène, *Le théâtre Barberini et les fastes de l'opéra romain (1632-1656)*, Paris, Éd. De la Société internationale d'histoire comparée du théâtre, de l'opéra et du ballet, 2011, 209 p.
- MAMY Sylvie, *Les grands castrats napolitains à Venise au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1994, 179 p.
- MAMY Sylvie, *La musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières*, Paris, Seuil, 1996, 463 p.
- MAMY Sylvie, *Les castrats*, Paris, PUF, 1998, 127 p.
- MC-CLARY Susan, « Excess and Frame : the musical representation of Madwomen » in *Feminine endings : music, gender and sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, 1991, p. 80-111.
- MILA Massimo, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1963, 484 p.
- MOINDROT Isabelle, *La représentation d'opéra, poétique et dramaturgie*, Paris, PUF, 1993.
- MOINDROT Isabelle, *L'opera seria ou le règne des castrats*, Paris, Fayard, 1993, 321 p.
- MOLINARI Cesare, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968, 235 p.
- MURARO Maria Teresa, *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, Firenze, Olschki, 1990, 294 p.
- MURESU Gabriele, *La parola cantata, studi sul melodramma italiano del Settecento*, Roma, Bulzoni, 1982, 302 p.
- NICASTRO Aldo, *Il melodramma e gli italiani*, Milano, Rusconi, 1982, 317 p.
- POIZAT Michel, *L'opéra ou le cri de l'ange : essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, A. M. Métailié, 1986, 2001, 286 p.
- PIERI Marzio, « Opera e letteratura » in AA. VV., *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Parte II. I Sistemi, 6-Teorie e tecniche, immagini e fantasmi, Torino, EDT Musica, 1988, p. 235-292.
- PIERI Marzia, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- PRUNIÈRES Henry, *Claudio Monteverdi*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1977, 177 p.
- RAGNI Stefano, *I viaggiatori musicali nell'Italia del Settecento*, Perugia, Guerra, 1999, 150 p.
- ROSAND Ellen, « Orlando in Seicento Venice : the road not taken », in Michael Collins, Elise Kirk, *Opera and Vivaldi*, Austin, University of Texas Press, 1984, p. 87-104.
- ROSAND Ellen, *Opera in seventeenth-century Venice, The Creation of a Genre*, Los Angeles, University of California Press, 1991, 684 p.

ROSAND Ellen, « Operatic madness, a challenge to convention », in Steven Paul SHER (éd.), *Music and text : critical inquiries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 241-287.

ROTH Suzanne, *Les aventuriers au XVIII^e siècle*, Paris, Galilée, 1980, 292 p.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Flammarion, 1993, 272 p.

SALA DI FELICE Elena, SANNIA NOWE Laura, *La cultura fra Sei e Settecento. Primi risultati di un'indagine*, Modena, Mucchi, 1994, 313 p.

SCHIERILLO Michele, *L'Opera buffa napoletana*, Torino, Arnaldo Forlì, 1975 (réédition de *Storia letteraria de l'opera buffa*, Napoli, 1883).

SENICI Emanuele, *Typologie des genres dans l'opéra*, in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 4, Histoire des musiques européennes*, Arles-Paris, Actes Sud, 2006, p. 502-521.

SOLMI Raffaella (a cura di), *Poeti del Settecento*, Torino, Unione tipografica torinese, 1989, 965 p.

STAROBINSKI Jean, *Les enchanteresses*, Paris, Seuil, 2005.

STROHM Reinhard, *L'opera italiana del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991, 412 p. (Version italienne à partir de l'original *Die italienische Oper*, 1979)

STROHM Reinhard, *Aria e récitatif : des débuts jusqu'au XIX^e siècle*, in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 4, Histoire des musiques européennes*. Arles-Paris, Actes Sud, 2006, p. 592-605.

TERMINI Olga, « From Ariodante to Ariodante », in *Ariodante, Antonio Salvi-Carlo Francesco Pollarolo*, Milano, Ricordi, 1986, p. IX-LXXXIII (introduction au facsimile de l'édition de Pollarolo, 1718).

TERRIER Agnès, DRATWICKI Alexandre (dir.), *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2010.

TERRIER Agnès, DRATWICKI Alexandre (dir.), *Le surnaturel sur la scène lyrique, du merveilleux baroque au fantastique romantique*, Lyon, Symétrie, 2012.

TRAVERSIER Mélanie, *Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples 1767-1815*, Rome, École française de Rome, 2009, 692 p.

VASOLI Cesare (dir.), *Idee, istituzioni, scienza ed arti nella Firenze dei Medici*, Firenze, Giunti Martello, 1980.

VERDEAU-PAILLES Jacqueline, LAXENAIRE Michel, STOECKLIN Hubert, *La folie à l'opéra*, Paris, Buchet-Chastel, 2005, 496 p.

ZORZI Ludovico, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

- **Livrets et librettistes, hommes de théâtre**

BONOMI Ilaria, *Il docile idioma. L'Italiano lingua per musica*, Milano, Franco Angeli, 1990.

BONOMI Ilaria, BURONI Edoardo, *Il magnifico parassita : librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Franco Angeli, 2010, 272 p.

- BOUTET Dominique, ESMEIN-SARRAZIN Camille (dir.), *Palimpsestes épiques : réécritures et interférences génériques*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2006.
- BRAGAGLIA Leonardo, *Storia del libretto nel teatro in musica come testo e pretesto drammatico*, Roma, Trevi, 1970, 3 vol.
- CALZABIGI Ranieri de', *L'opera seria*, commedia per musica, Vienne, Stamperia de Ghelen, 1769.
- CALZABIGI Ranieri de', *L'opera seria*, in BONORA Ettore, FUBINI Mario (a cura di), *L'opera per musica dopo Metastasio*, Torino, Einaudi, 1978, p. 49-104.
- CANCEDDA Flavia, CASTELLI Silvia, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini : successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Firenze, Alinea, 2001, 405 p.
- DA PONTE Lorenzo, *Memorie (1749-1838), Abate, libertino, letterato: una vita a caccia di donne, soldi e musica*, Milano, Claudio Gallone, 1998, 2 vol., 486 p.
- DA PONTE Lorenzo, *Mémoires (1749-1838)*, Préface de Dominique Fernandez, Paris, Mercure de France, 2000, 390 p.
- DECROISSETTE Françoise (dir.), *Le livret d'opéra, œuvre littéraire ?*, Paris, PUV-Paris 8, 2010.
- DELLA SETA Fabrizio, « Le librettiste », in BIANCONI Lorenzo, PESTELLI Giorgio (dir.), *Histoire de l'opéra italien*, Liège, Mardaga, 1992, vol. 4, p 249-275.
- FABBRI Paolo, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990, 350 p.
- GALLARATI Paolo, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984, 235 p.
- GIUNTINI Francesco, *I drammi per musica di Antonio Salvi : aspetti della "riforma" del libretto nel primo Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, 269 p.
- GOLDIN Daniela, *La vera Fenice. Libretti e librettisti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, 386 p.
- GRONDA Giovanna, FABBRI Paolo (cur.), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori, 1997, 1875 p.
- GRONDA Giovanna, *La carriera di un librettista, Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna, Il Mulino, 1990, 752 p.
- MORELLI Giovanni, « Fare un libretto. La conquista della poetica paraletteraria », introduction à l'édition *Il Medoro*, Francesco Lucio, Aurelio Aureli, a cura di Giovanni Morelli et Thomas Walker, Milano, Ricordi, 1985, p. IX-LI.
- PIRRUCCIO Linda, *Giovanni Villifranchi, La 'fabbrica' delle favole sceniche di Tasso e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2011.
- PETROBELLI Pierluigi, « Piccinni au travail avec Marmontel » in *D'un opéra l'autre. Hommage à Jean Mongrédien*, sous la direction de Jean Gribenski, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, p. 101-106.
- ROLANDI Ulderico, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, Edizioni dell'ateneo, 1951, 292 p.
- ROSPIGLIOSI Giulio, *Melodrammi profani [Erminia sul Giordano, L'Egisto ovvero Chi soffre speri, Dal male il bene]*, a cura di Danilo Romei, Firenze, Studio editoriale fiorentino, 1998.
- ROSPIGLIOSI Giulio, *Melodrammi sacri*, a cura di Danilo Romei, Firenze, Studio editoriale fiorentino, 1999.

- ROMEI Danilo, (cur.), *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano*, Atti del Convegno Internazionale (Pistoia, 22-23 settembre 2000), Firenze, Polistampa, 2005, 223 p.
- SARTORI Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994, 7 vol.
- SAVOIA Francesca (éd.), *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, Genova, Costa e Nolan, 1988.
- SMITH Patrick J., *La decima musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni, 1981, 415 p.
- TATTI Mariasilvia (cur.), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal Settecento al Novecento*, Roma, Bulzoni, 2005.
- TESTI Fulvio, *Lettere*, a cura di Maria Luisa Doglio, Bari, Laterza, 1967, 3 vol.
- ZADIKIAN Sophie, *Così fan tutte de Mozart, L'opéra incompris*, Paris, L'Harmattan, 2008, 271 p.
- ZARAGOZA Georges (dir.), *Le livret d'opéra*, Dijon, Phénix, 2002.

- **Théories et mémoires**

- ALGAROTTI Francesco, *Essai sur l'Opéra (1755-1764)*. Précédé de *Le Théâtre à la mode (1720)* de Benedetto Marcello, introduction, traduction et notes de Jean-Philippe Navarre, Paris, Ed. du Cerf, 1999, 315 p.
- BLASONE Pino (cur.), Baretti, Bettinelli, Gozzi, *Polemiche letterarie nel secolo dei Lumi*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, 158 pp.
- BELLINA Anna Laura, « Ranieri Calzabigi. Teoria e prassi melodrammatica tra Parigi e Vienna », in *Le théâtre italien et l'Europe*, Firenze, Olschki, 1985, p. 129-139.
- BURNEY Charles, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, traduit par Michel Noiray, Paris, Flammarion, 1992, 523 p.
- CAHUSAC Louis (de), *La Danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse [1754]*, édition de Nathalie Lecomte, Laura Naudeix et Jean-Noël Laurenti, Paris, Desjonquères, 2004.
- CASANOVA Giacomo, *Histoire de ma vie*, Paris, Robert Laffont/Bouquins, 1993, vol. III, 1034 p.
- DE BROSSÉS Charles, *Lettres d'Italie*, Paris, Mercure de France, 1986, 2 vol.
- FABBRI Paolo et POMPILIO Angelo (éd.), *Il Corago o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Firenze, Olschki, 1983.
- GOLDONI, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et de son théâtre*, Paris, Mercure de France, 1988, 635 p.
- HERSANT Yves, *Italies, Anthologie des voyageurs français au XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles*, Paris, Robert Laffont, 1988.
- HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Pensées sur la haute dignité de la musique in Kreisleriana*, traduction d'Albert Béguin, Paris, Gallimard, 1949.
- LOPRIORE Giuseppe Italo, *G. Baretti nella sua "frusta"*, Pisa, Vallerini, 1940, 189 p.
- MARCELLO Benedetto, *Il teatro alla moda*, a cura di Andrea d'Angeli, Milano, Ricordi, 1956, 134 p.
- MARTELLO Pier Jacopo, *Della tragedia antica e moderna [1714]*, in *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal Sergio Noce, Bari, Laterza, 1963, p. 270-96.

- MARMONTEL Jean-François, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 2008, 909 p.
- MONTEVERDI Claudio, *Correspondance, préfaces et épîtres dédicatoires*, traduit par Annonciade Russo, introduction et notes de Jean-Philippe Navarre, Sprimont, Mardaga, 2001, 286 p.
- MURESU Gabriele (cur.), *La ragione dei "Buffoni", La Lulliate di Ranieri de' Calzabigi o i Buffi italiani scacciati di Parigi*, Roma, Bulzoni, 1977, 347 p.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1961.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique in Œuvres complètes*, vol. 5, Paris, Gallimard, 1995, p. 948-962.
- STENDHAL, *L'âme et la musique*, Paris, Stock, 1999, 953 p.
- VINCENTI Leonello (cur.), *Viaggiatori del Settecento (Metastasio, Da Ponte, Algarotti)*, Torino, Unione tipografica editrice torinese, 1950, 635 p.
- ZENO Apostolo, *Lettere*, a cura di J. Morelli, Venezia, Sansoni, 6 volumi, 1785.
- ZENO Apostolo, *Drammi scelti*, a cura di M. Fehr, Bari, Laterza, 1929.
- ZENO Apostolo, *Poesie drammatiche*, a cura di G. Gozzi, Venezia, Pasquali, 10 volumi, 1744.

- **L'opéra français**

- APOSTOLIDÈS Jean-Marie, *Le Roi machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981, 164 p.
- APOSTOLIDÈS Jean-Marie, *Le Prince sacrifié : théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1986, 181 p.
- BARTHÉLÉMY Maurice, *André Campra (1660-1741)*, Arles, Actes Sud, 1995.
- BEAUSSANT Philippe, *Lully ou le musicien du soleil*, Paris, Gallimard/Théâtre des Champs Élysées, 1992, 893 p.
- DE PLACE Adélaïde, *Étienne Nicolas Méhul*, Paris, Bleu nuit, 2005, 175 p.
- DOTOLI Giovanni (a cura di), *Piccinni e la Francia : atti del convegno internazionale, Martina Franca, 21-22 luglio 2000*, Fasano, Schena, 2001, 192 p.
- FABIANO Andrea, *La "Querelle des Bouffons" dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS, 2005, 276 p.
- FABIANO Andrea, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman national*, Paris, CNRS, 2006, 295 p.
- GALLOIS Jean, *Jean-Baptiste Lully*, Genève, Editions Papillon, 2001, 159 p.
- GIRDLESTONE Cuthbert, *La tragédie en musique considérée comme genre littéraire (1673-1750)*, Genève-Paris, Droz, 1972, 423 p.
- HAERINGER Etienne, *L'esthétique de l'opéra en France au temps de Jean-Philippe Rameau*, Oxford, The Alden Press, 1990, 220 p.
- KINTZLER Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique, une étrange familiarité*, Paris, Fayard, 2004, 334 p.
- KINTZLER Catherine, *La tragédie lyrique*, Paris, Cicéro, Éditions du Théâtre des Champs Élysées, 1991, 142 p.
- KINTZLER Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, 582 p.

KINTZLER Catherine, *Jean-Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1988, 253 p.

KINTZLER Catherine, *Penser l'opéra français à l'âge classique*, Les Papiers du collège international de philosophie, n°16, 1992, 112 p.

LE BRUN Antoine Louis, *Théâtre lyrique*, Paris, Ribou, 1712, in LESURE François, *Textes sur Lully et l'opéra français*, Perrault, Saint-Évremond, Le Brun, édition en fac-similé des originaux de, Genève, 1674, 1684, 1712, Minkoff, 1987.

LE CERF DE LA VIÉVILLE Jean-Louis, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Genève, Minkoff, 1972 [réimpression de l'édition de Bruxelles, 1705], 413 p.

MARIN Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981, 300 p.

NAUDEIX Laura, *Dramaturgie de la tragédie en musique 1673-1764*, Paris, Honoré Champion, 2004, 583 p.

NORMAN Buford, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Liège, Mardaga, 2009, 381 p.

STEFANOVIC Ana, *La musique comme métaphore. La relation de la musique et du texte dans l'opéra baroque français : de Lully à Rameau*, Paris, L'Harmattan, 2006, 564 p.

- **La Venise de Vivaldi**

BARBIER Patrick, *La Venise de Vivaldi : musique et fêtes baroques*, Paris, Grasset, 2002, 291 p.

COLLINS Michael, KIRK Elise, *Opera and Vivaldi*, Austin, University of Texas Press, 1984.

DEGRADA Francesco (cur.), *Vivaldi veneziano europeo*, Firenze, Olschki, 1980, 370 p.

DEGRADA Francesco, MURARO Maria Teresa, *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, Milano, Electa, 1978, 161 p.

BELLINA Anna Laura, *I libretti vivaldiani. Recensione e collazione dei testimoni a stampa*, Firenze, Olschki, 1982, 246 p.

BIANCONI Lorenzo e MORELLI Giovanni, *Antonio Vivaldi, teatro musicale, cultura e società*, Firenze, Olschki, 1982, 2 vol, 609 p.

BRIZI Bruno, « Gli *Orlandi* di Vivaldi attraverso i libretti », in *Antonio Vivaldi, teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, p. 315-330.

FANNA Antonio, TALBOT Michaël, *Vivaldi vero e falso, problemi di attribuzione*, Firenze, Olschki, 1992, 191 p.

FANNA Antonio, MORELLI Giovanni (cur.), *Nuovi studi vivaldiani, edizione e cronologia critica delle opere*, Firenze, 1988, 2 vol.

LABIE Jean-François, *Vivaldi, Des saisons à Venise*, Paris, Gallimard, 1996, 143 p.

MAMY Sylvie, *Antonio Vivaldi*, Paris, Fayard, 2011, 865 p.

MARCELLO Benedetto, *Il teatro alla moda*, Milano, Rizzoli, 1959.

MARNAT Marcel, *Vivaldi*, Paris, Seghers, 1965, 188 p.

MURARO Maria Teresa (cur.), *Venezia e il melodramma nel Seicento*, Firenze, Olschki, 1976, 400 p.

MURARO Maria Teresa (cur.), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1978, 462 p.

MURARO Maria Teresa e BRYANT David, *I Vicini di Mozart. I Il teatro musicale tra Sette e Ottocento. II La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, Firenze, Olschki, 1989, 707 p.

ORLANDO Susan, PORTICELLI Franca, *Vivaldimania, una storia torinese*, Milano, Silvana editoriale, 2008.

PINCHERLE Marc, *Vivaldi*, Paris, Plon, 1955, 243 p.

TALBOT Michaël, *Vivaldi, fonti e letteratura critica*, Firenze, Olschki, 1991, 224 p.

RINALDI Mario, *Il teatro musicale di Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 1979, 280 p.

RINALDI Mario, *Antonio Vivaldi*, Milano, Istituto d'alta cultura, 1943, 464 p.

ROBBINS LANDON H. C., *Vivaldi (1678-1741)*, Paris, Lattès, 1994, 228 p.

SCHMIDGALL Gary, « Ariosto's Orlando and opera seria », in Michael Collins, Elise Kirk, *Opera and Vivaldi*, Austin, University of Texas Press, 1984, p. 64-86.

STROHM Reinhard, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Fondazione Giorgio Cini, Studi di musica veneta, Quaderni vivaldiani, 13, 2 vol., Florence, Olschki, 2008, 790 p.

- **Haendel et son temps**

BELISSA Marc, *Haendel en son temps*, Paris, Ellipses, 2011, 431 p.

BIANCONI Lorenzo, *I libretti italiani di Georg Friedrich Haendel e le loro fonti*, Firenze, Olschki, 1992, 2 vol., 435 p., 483 p.

DEAN Winton, *Handel's operas, 1726-1741*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006, 565 p.

KEATES Jonathan, *Georg Friedrich Haendel*, Paris, Fayard, 1995, 444 p.

MAZZOLA NANGERONI Gabriella, *Invito all'ascolto di Haendel*, Milano, Mursia, 1985, 318 p.

ROLLAND Romain, *Haendel*, Arles, Actes Sud/Classica répertoire, 2005, 254 p.

SCHMIDGALL Gary, *George Frideric Handel, Orlando Ariodante Alcina*, in *Literature as opera*, New-York, Oxford University press, 1977, p. 29-67.

STROHM Reinhard, *Essays on Handel and Italian opera*, Cambridge, University press, 1985, 289 p.

TENOUDJI Patrick, *Haendel le voyageur*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, 295 p.

- **Métastase et le mélodrame**

ACCORSI Maria Grazia, « Genio e merito : Metastasio e l'amore relativo » in *Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica*, Modena Mucchi, 2001, p. 237-324.

BENISCELLI Alberto, *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Genova, il melangolo, 2000, 181 p.

BINNI Walter, *L'arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, 470 p.

DEI CALZABIGI Ranieri, « Dissertazione su Metastasio » in *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno, 1994, p. 22-146.

DE VAN Gilles, « Les jeux de l'action : la construction de l'intrigue dans les drames de Métastase », in *Paragone Letteratura*, anno XLIX, n°584-586, terza serie, n°19-20, p. 3-57.

- FAGUET Victor, *Métastase considéré comme critique*, Poitiers, Bernard, 1856, 235 p.
- FUBINI Mario, « Il giudizio di De Sanctis sul Metastasio e una questione di storia letteraria » in *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza, 1953, p. 181-194.
- GAVAZZENI Franco, *Studi metastasiani*, Padova, Liviana, 1964, 197 p.
- JOLY Jacques, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*, Clermont-Ferrand, Université de Clermont Ferrand II, 1978, 525 p.
- LATTARICO Jean-François, « Métastase baroque. Réflexions sur l'esthétique du 'dramma per musica' », in *Chroniques italiennes n°83/84-Le théâtre de Métastase. Études réunies par Gilles de Van*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2009, p. 37-59.
- MARAGONI GianPiero, *Metastasio e la tragedia*, Roma, Bulzoni, 103 p.
- MELLACE Raffaele, *L'autunno del Metastasio, Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse*, Firenze, Olschki, 2007, 311 p.
- METASTASIO, *Dell'arte poetica, epistola di Q. Orazio a' Pisoni*, Firenze, Polistampa, 1993, 93 p.
- METASTASIO, *Tutte le opere*, vol 3, 4, 5, *Lettere*, a cura di Bruno Brunelli, Verona, Mondadori, 1954.
- METASTASIO, « Estratto dell'arte poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima », in *Opere*, a cura di Mario Fubini, Milano, Ricciardi, 1968, p. 553-584.
- MURARO Maria Teresa (cur.), *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze, Olschki, 1986, 350 p.
- ROUVIERE Olivier, *La dramaturgie des pièces de Métastase*, thèse, Paris III, 1995.
- ROUVIERE Olivier, *Métastase. Pietro Trapassi, musicien du verbe*, Paris, Hermann, 2008, 373 p.
- SALA DI FELICE Elena, *Metastasio, ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Franco Angeli editore, 1983, 239 p.
- SALA DI FELICE Elena, SANNIA NOWÉ Laura, *Metastasio e il melodramma. Atti del seminario di studi*. Padova, Liviana, 1985.
- SALA DI FELICE Elena, CAIRA LUMETTI Rossana, *Il melodramma di Pietro Metastasio*, Roma, Aracne, 2001, 928 p.

- **Haydn e Nunziato Porta**

- HAYDN Joseph, *Autobiographie. Premières biographies*, Traduites et présentées par Marc Vignal, Paris, Flammarion, 1997, 376 p.
- MARNAT Marcel, *Joseph Haydn, la mesure de son siècle*, Paris, Fayard, 1995, 400 p.
- PAESANI Luciano, *Nunziato Porta, il fantasma dell'opera*, Roma, Aracne, 2007, 201 p.
- VIGNAL Marc, *Joseph Haydn*, Paris, Fayard, , 1989, 1534 p.
- VIGNAL Marc, *Haydn et Mozart*, Paris, Fayard, 2001, 476 p.

- **Giambattista Casti**

- CASTI Giambattista, *Prima la musica e poi le parole*, in BONORA Ettore, FUBINI Mario (a cura di), *L'opera per musica dopo Metastasio*, Torino, Einaudi, 1978, p. 205-236.

- CASTI Giambattista, *Melodrammi giocosi*, a cura di Ettore Bonora, Modena, Mucchi, 1998, 256 p.
- CASTI Giambattista, *Novelle galanti*, Giambattista Casti, a cura di Lucia Rodler, Roma, Carocci, 2001, 256 p.
- CASTI Giambattista, *Il poema tartaro*, con una chiave storico-critica, a cura di Maurizio Gentili, Avignone¹, 1832, 576 p.
- CASTI Giambattista, *Relazione di un viaggio a Costantinopoli*, in *Letterati, memorialisti e viaggiatori del Settecento*, a cura di Ettore Bonora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951, p. 1023-1055.
- CASTI Giambattista, *Gli animali parlanti*, a cura di Gabriele Muresu, Ravenna, Longo editore, 1979, 714 p.
- CASTI Giambattista, *Gli animali parlanti*, a cura di Luciana Pedroia, Roma, Salerno, 1987, 852 p., 2 vol.
- COMPAGNINO Gaetano, « Tematica libertina e satira del dispotismo in G.B. Casti », in *Letteratura italiana, Storia e testi*, 6, II, *Il Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1974, p. 347-368.
- CROCE Benedetto, « L'abate Casti », in *La letteratura italiana del Settecento, note critiche, Scritti di storia letteraria e politica*, XXXVII, Bari, Laterza, 1949, p. 312-325.
- FALLICO Antonino, « Notizie e appunti sulla vita e l'operosità di Giambattista Casti negli anni 1776-1790 (con documenti inediti) », in *Italianistica*, 1, 1972, p. 520-538.
- FALLICO Antonino, « La fortuna critica di Casti », in *Critica letteraria*, IV, 4, 1976, pp. 650-688.
- FALLICO Antonino, *G.B. Casti e l'utopia di un'intellettualità non subalterna*, Viterbo, Biblioteca degli studi viterbesi, 1978, 91 p.
- LOUBINOUX Gérard, *L'imaginaire chez Giambattista Casti*, Thèse dirigée par Jacques Joly, 1984, 587 p.
- LOUBINOUX Gérard, « L'impasse castiana : un tentativo problematico di rinnovamento del libretto », in *I Vicini di Mozart-I-Il teatro musicale tra Sette e Ottocento. II-La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, Firenze, Olschki, 1989, p. 173-185.
- MURESU Gabriele, *Le occasioni di un libertino : G.B. Casti*, Messina-Firenze, D'Anna, 1973, 305 p.
- ZORZI Renzo (cur.), *L'eredità dell'ottantanove e l'Italia*, Firenze, Olschki, 1992.

¹ Selon Luciana Pedroia, le lieu d'édition serait fictif, il s'agirait en réalité de la Typographie helvétique de Capolago (cf. l'introduction à son édition des *Animaux parlants*, p. XIII).

INDEX DES LIBRETTISTES, COMPOSITEURS ET CHORÉGRAPHERS

- Albinoni Tommaso, 41, 129, 202, 274,
505, 545
- Alessandri Felice, 41, 147, 180, 509, 545
- Andreozzi Gaetano, 38, 224, 466, 545
- Anelli Angelo, 17, 41, 49, 147, 170, 400,
407-408, 412, 514, 545
- Aureli Aurelio, 39, 42, 107, 119, 122-125,
174, 181, 193, 195, 199, 226, 298, 299,
335, 381, 419, 420, 473, 525, 543, 547,
558
- Badini Carlo Francesco, 17, 42, 101, 159-
161, 281-283, 352-353, 355, 383-384,
401-402, 410-411, 419, 521, 544
- Bensérade Isaac de, 37, 71, 189, 435, 546
- Bertati Giovanni, 17, 41, 134, 145-146,
152, 175, 275, 399, 400, 406-407, 417,
508, 545
- Bertoni Ferdinando, 42, 186, 251, 532
- Bissari Pietro Paolo, 24, 37, 39, 65, 70,
104, 106, 108, 111, 112, 113, 114, 115,
120, 122, 123, 125, 181, 183, 193, 195,
201, 205, 206, 270, 271, 279, 284, 333,
347, 349, 351, 420, 438, 439, 472, 473,
544
- Bonarelli Prospero, 39, 104, 106-107, 109-
111, 113, 115, 120-121, 124, 148, 151,
181, 190, 193, 195, 226, 269-270, 277,
312, 322, 326, 329-332, 336, 345-346,
347, 349, 351, 361-362, 367, 420, 469,
481, 482, 487, 542, 543
- Bonelli G. B., 43, 50, 259, 537, 545
- Braccioli Grazio, 41-42, 48, 70, 76, 77, 88,
117-119, 135-137, 140-144, 151, 155,
169, 181-182, 190, 194-195, 213-214,
235-236, 239, 242, 288, 295-296, 300-
301, 304, 312, 318, 338, 358-359, 361,
364-366, 373-374, 382, 386, 387, 389,
393-394, 406, 411, 420, 426, 441, 510,
518-520, 525, 526, 541, 544
- Broschi Riccardo, 41, 187, 386, 506, 544
- Caccini Francesca, 29, 37, 58-61, 82, 119,
130, 162, 183, 296, 379, 380, 384-385,
397, 432, 543
- Campra André, 23, 37, 72, 73, 328, 385,
442, 544, 560
- Capece Carlo Sigismondo, 40, 87-88, 119,
144, 155, 156, 159, 170, 176, 184, 193,
195, 240, 326, 332, 339, 359, 361, 366-
367, 368, 426, 487, 544
- Casti Giambattista, 17, 29, 33, 40, 92, 97-
101, 146, 175-177, 198, 202, 210, 282,

284, 308, 338-339, 341, 391, 494-495, 554, 563-564

Cavalli Pier Francesco, 37, 50, 112, 115, 149, 187, 296, 367, 370, 421, 437, 439, 543

Cicognini Giacinto Andrea, 40, 58, 64, 103-106, 108-109, 122, 125, 132, 148, 164, 167, 181, 195, 200, 206, 226, 269, 271, 279, 284, 326, 344-345, 347, 349, 361, 367-368, 485, 487, 542, 551, 558

Cigna-Santi Vittorio Amedeo, 3, 41, 147, 180, 401, 411, 509, 545

d'Averara Pietro, 3, 39, 125, 126, 180, 271, 351, 475, 543

Danchet Antoine, 23, 37, 72-73, 77, 84, 192, 385, 442-443, 544

Delormel Lucien, 39, 356, 478, 545

Desormes L. C., 39, 356, 478, 545

Dupain Luigi, 41, 170, 275, 295, 415, 449, 515, 546

Fanzaglia Antonio, 41, 76, 158, 195, 386-388, 398, 406, 426, 506, 510, 544

Fonsaconico Tertulliano, 38, 95, 149, 192, 195, 277, 281, 460, 544

Forzano Giovacchino, 42, 301, 305, 310, 527, 545

Freschi Domenico, 42, 115, 125, 298, 525, 543, 547

Fux Johann Joseph, 37, 72, 74, 76, 445, 544

Gabrielli Domenico, 37, 47, 115, 439, 543

Gabrielli Nicola, 38, 45, 546

Gagliano Marco da, 38, 58, 59, 82, 176, 177, 455, 543, 546

Gambuzzi Innocenzio, 40, 95, 145, 182, 292, 492, 510, 546

Gardi Francesco, 38, 146, 224, 464, 545

Garnier Robert, 40, 45, 201, 206-208, 211, 496, 542

Garzia Urbano, 43, 171-172, 252, 532, 546

Gasparini Michelangelo, 42, 125, 166, 236, 525-526, 544

Gazzaniga Giuseppe, 41, 145, 146, 398, 508, 545

Gianfanelli Giovanni Antonio, 38, 225, 333, 467, 546

Gilbert Gabriel, 38, 192, 217, 461, 542

Gioja Gaetano, 41, 170, 171, 182, 183, 295, 296, 415, 516, 546

Gozzi Luisa Bergalli, 40, 403, 499, 542

Graun Carl Heinrich, 37, 72, 77, 193, 383, 447, 544

Guglielmi Pietro Alessandro, 40, 41, 42, 101, 133, 159, 161, 210, 284, 501, 512, 521-522, 544-545

Haendel Georg Friedrich, 5, 23-24, 29, 33, 40-42, 68, 73, 75-76, 87-88, 105, 117, 130, 140, 143-144, 152-161, 166, 169-170, 186-187, 190, 194, 213-214, 220, 227, 235, 237-238, 240-242, 247, 249-250, 280, 285, 287, 288, 291, 314, 321, 323, 326-332, 340, 353, 356-361, 366, 367-374, 382-388, 394, 396-398, 410-411, 416, 420-426, 490-491, 508, 510, 531, 541, 562

Hasse Johann Adolf, 40, 50, 77, 95, 135, 211, 274, 400, 501, 562
 Haydn Joseph, 5, 23, 29, 33, 42, 92, 100, 101, 103, 161, 186, 194, 282, 356, 374, 383, 402, 403, 417, 420-421, 426, 524, 541, 563
 Hoffman François-Benoît, 43, 253, 533, 545
 Jachino Carlo, 42, 301, 305, 310, 527, 545
 La Calprenède Gauthier de Coste, 40, 207, 208, 498, 542
 Lalli Domenico, 18, 40, 104, 116, 117, 118, 133, 181, 195, 199, 240, 250, 359, 360, 361, 362, 488, 489, 542
 Lampugnani Giovanni Battista, 38, 48, 130, 336, 458, 544
 Latilla Gaetano, 38, 146, 149, 150, 298, 419, 460, 544, 548
 Le Fevre Domenico, 37, 170, 294, 371, 451, 546
 Lucio Francesco, 39, 77, 115, 125, 335, 382, 473, 543, 558
 Lully Jean-Baptiste, 5, 22, 23, 30, 33, 37, 38, 71, 72, 88, 89, 90, 91, 140, 152, 156, 187, 189, 192, 215, 216, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 271, 321, 323, 326, 327, 328, 329, 335, 352, 358, 359, 364, 368, 370, 421, 435, 463, 543, 546, 560, 561
 Marcello Marcelliano, 35, 43, 113, 122, 174, 178, 196, 197, 198, 199, 202, 230, 231, 260, 273, 291, 314, 538, 541, 545, 559
 Marchi Antonio, 41, 76, 119, 127, 128, 129, 130, 146, 158, 192, 195, 209, 242, 249, 250, 386, 387, 394, 395, 396, 398, 406, 426, 504, 544
 Mauro Ortensio, 37, 68, 70, 139, 183, 197, 205, 209, 337, 415, 441, 508, 531, 543, 552
 Mazzolà Caterino, 24, 40, 96, 132, 133, 134, 152, 205, 209, 210, 211, 212, 235, 400, 501, 544
 Méhul Étienne-Nicolas, 6, 43, 252, 253, 411, 533, 545, 560
 Métastase, 17, 27, 38, 47, 48, 84, 88, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 111, 132, 134, 135, 152, 159, 164, 165, 172, 174, 175, 179, 182, 184, 189, 193, 195, 196, 197, 201, 202, 204, 205, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 223, 224, 225, 229, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 242, 243, 250, 257, 269, 276, 279, 280, 291, 292, 297, 304, 321, 322, 324, 329, 331, 337, 366, 370, 382, 425, 428, 457, 502, 562-563
 Monticourt Duplat de, 42, 54, 301, 303, 527, 544, 547
 Morselli Adriano, 37, 47, 107, 115, 116, 217, 297, 322, 331, 332, 333, 348, 439, 441, 543
 Mortellari Michele, 38, 40, 225, 227, 292, 322, 333, 335, 467, 492, 546
 Mosca Giuseppe, 41, 43, 49, 147, 170, 188, 194, 256, 284, 406, 411, 514, 536, 545, 549

Nicolini Giuseppe, 37, 39, 42, 47, 48, 115, 116, 125, 180, 181, 182, 217, 298, 332, 335, 372, 439, 441, 473, 476, 525, 543, 545
 Noberasco Vincenzo, 43, 50, 259, 537, 545
 Pariati Pietro, 9, 37, 41, 57, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 92, 172, 173, 174, 175, 197, 274, 385, 386, 445, 518, 544, 558
 Péricaud, 39, 357, 478, 545
 Perillo Marco Antonio, 39, 147, 148, 167, 195, 269, 332, 368, 400, 479, 487, 547
 Perti Giacomo Antonio, 42, 166, 529, 544
 Petrali Luigi, 43, 260, 538, 545
 Petrobelli Francesco, 39, 122, 471, 543
 Piombanti Francesco, 37, 170, 415, 449, 546
 Pitrot Antonio, 37, 170, 335, 415, 449, 546
 Pollarolo Antonio, 3, 42, 129, 157, 186, 230, 243, 248, 249, 531, 557
 Pontelibero Ferdinando, 41, 170, 275, 295, 415, 515, 546
 Porpora Nicola, 38, 94, 95, 144, 155, 158, 159, 187, 457
 Porta Nunziato, 17, 29, 42, 92, 97, 101, 102, 103, 132, 146, 152, 161, 186, 194, 281, 282, 283, 284, 321, 352, 353, 355, 356, 374, 392, 402, 410, 419, 426, 522, 524, 541, 563
 Quinault Philippe, 5, 9, 23, 24, 30, 37, 38, 71, 72, 78, 84, 88, 89, 90, 91, 134, 140, 186, 189, 192, 194, 209, 215, 216, 217, 220, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 272, 297, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 331, 333, 335, 352, 358, 359, 374, 384, 420, 447, 463, 487, 495, 543-545, 562
 Rameau Jean-Philippe, 23, 42, 54, 153, 160, 301-303, 326-327, 354-355, 527, 541, 544, 547, 560-561
 Ristori Giovanni Alberto, 41, 138, 139, 140, 518, 521, 544, 548
 Romanelli Luigi, 38, 41, 170, 171, 182, 294, 295, 371, 451, 516, 546
 Rospigliosi Giulio, 24, 37, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 77, 107, 108, 114, 158, 164, 188, 189, 195, 267, 367, 420, 433, 543, 547
 Rossi Gaetano, 12, 37, 40, 43, 63, 65, 66, 186, 256-258, 433, 487, 536, 543-545, 549
 Rota Giuseppe, 43, 45, 545
 Rota Nino, 43, 45, 261, 539, 545
 Salvadori Andrea, 38, 39, 50, 59, 62, 78, 82, 83, 84, 93, 94, 95, 104, 107, 108, 109, 121, 176, 177, 193, 195, 217, 226, 297, 330, 335, 455, 481, 543, 546
 Salvi Antonio, 3, 42, 47, 75, 85-86, 129, 145, 151, 157, 164-166, 179, 186, 197, 211, 229, 234, 242-243, 246-251, 254, 257-258, 529, 532, 545, 558, 559
 Saracinelli Ferdinando, 29, 37, 41, 58, 59, 60, 61, 62, 73, 104, 114, 119, 130, 183, 195, 296, 379, 389, 432, 518, 543
 Sauvage Thomas, 39, 272, 478, 545
 Scarlatti Domenico, 40, 87, 144, 367, 487, 544
 Scarlatti Alessandro, 125, 150, 298, 547

Sertor Gaetano, 38, 180, 182, 192, 224, 227, 333, 464, 466, 545

Sidopo Levinio, 40, 86, 151, 176, 177, 178, 179, 275, 277, 278, 491, 544

Sorentini Giuseppe, 38, 170, 171, 193, 295, 372, 452, 546

Steffani Agostino, 24, 37, 65, 68, 70, 154, 337, 367, 441, 543

Taglioni Salvatore, 38, 416, 453, 546

Testi Fulvio, 41, 127, 128, 129, 130, 158, 190, 192, 195, 312, 389, 390, 503, 542

Thomas Ambroise, 24, 39, 87, 106, 112, 115, 208, 213, 272, 291, 292, 382, 478, 543, 545, 547, 553, 558

Tritta Giacomo, 43, 149, 255, 534, 535, 545

Tronsarelli Ottavio, 39, 62, 107, 120, 121, 195, 265, 469, 543

Valli Antonio, 39, 145, 279, 280, 477, 545

Vedova Carlo, 38, 41, 48, 95, 129, 130, 131, 178, 179, 192, 195, 198, 226, 227, 297, 335, 336, 458, 459, 506, 544

Villati Leopoldo de', 37, 72, 77, 122, 335, 384, 447, 544

Villifranchi Giovanni, 40, 104, 164, 183, 186, 195, 206, 420, 497, 542, 558

Vivaldi Antonio, 1, 5, 23, 26, 29, 33, 41, 42, 48, 50, 68, 70, 94, 107, 117-118, 125, 129, 135-144, 152, 166, 169, 182, 186, 190, 235, 237, 238, 249, 250, 279, 285-288, 314, 326-329, 338, 351, 356, 359, 362, 364-367, 369, 370-371, 377, 394, 403, 413, 421-423, 426-427, 442, 519, 520, 522, 542, 545, 557, 562, 563

Viviani L. M., 38, 170, 171, 295, 372, 452, 546

von Baczko Ludwig, 41, 280, 511, 545

von Paradies Maria Theresa, 41, 280, 511, 545

Wagenseil Cristoforo, 42, 186, 250, 531

Weigl Josef, 38, 170, 294, 371, 451, 546, 548

